

van den Berg, Karen:

Das unbedingte Museum. Die fragile Logik des Ensembles,

in: Silke von Berswordt Wallrabe und Friederike Wappler (Hrsg.):
Situation (für Max Imdahl). Die Erweiterung 2006, , Düsseldorf, Richter,
2008:
S. 9-29.

Das unbedingte Museum und die fragile Logik des Ensembles

1. Ein Museum erfinden

»What is your function on this planet?«, wollten die angeblich außerirdischen »Coneheads« in ihrer Saturday Night Live Show der 1970er Jahre von ihren Gästen wissen.¹ Ähnlich fundamental werden heute auch Museen befragt. Zwar genießen Ausstellungshäuser gegenwärtig eine hohe öffentliche Anerkennung, dennoch ist zum Streitfall geworden, worin ihre gesellschaftliche Aufgabe besteht.

Die ehemals enge Koppelung zwischen Museum, Staat und bürgerlicher Gesellschaft zerfällt. Dienten öffentliche Sammlungen einst der kulturellen Identitätsbildung junger Nationalstaaten² und Länder, so gerät der museale Anspruch auf kulturelle Deutungshoheit in pluralistischen, kontingenzbewussten Gesellschaften zunehmend in die Kritik.³ Die Institution Museum wird immer mehr als eine spezifisch europäisch-bürgerlichen Bildungsvorstellungen entsprungene Einrichtung betrachtet, als ein Modell, das einer bestimmten Praxis der Wissensvermittlung angehört – ein merkwürdiger Hybrid zwischen Repräsentation und Sinn-

bildung, das in kolonialistische Formen der Weltaneignung verstrickt scheint.⁴ So zählt es zu den Paradoxien unserer Zeit, dass den wachsenden »Aufbewahrungsprobleme[n] historisch beschleunigter Gesellschaften«⁵ zwar einerseits durch einen enormen Bauboom von Ausstellungshäusern begegnet wird, andererseits aber das Konzept des Museums als Archiv und materielles Gedächtnis des historisch Gültigen, Authentischen und kulturell Wertvollen immer kritischer betrachtet wird.⁶

Insbesondere jene Strategien der Anordnung und Beschriftung von Objekten sind suspekt geworden, die einen universellen Geltungsanspruch formulieren und durch die sich Museen als zeitresistente Enklaven der Gewährleistung einer maßgebenden Hochkultur präsentieren.

So stieß beispielsweise der 858-Millionen-Dollar-Neubau des Museum of Modern Art, der im November 2004 in New York eröffnet wurde, durch seine Präsentationsrhetorik hegemonialer amerikanischer Kunstgeschichtsschreibung auf herbe Kritik; wurde hier doch allzu lautstark verkündet, dass dieses neue MoMA »die definitive Geschichte der modernen Kunst« präsentieren würde.⁷ Dabei haben heutige Wissensgesellschaften vor allem gelernt, mit einer beispiellosen Dynamisierung von Wissen umzugehen. So geraten die Vorläufigkeit von Geschichts- und Weltbildern sowie deren narrative Strukturen immer mehr in den Blick.⁸ Aber gerade diese Entwicklung scheint umgekehrt auch jenes Bedürfnis nach Entlastung zu wecken, das eine historische »Reputationsmaschine«⁹ wie das Museum of Modern Art mit seinen künstlichen Kanonisierungen zu befriedigen verspricht.¹⁰

Als Tempel der »schauenden und genießenden Bewunderung«, den Goethe in seiner Italienreise beschreibt,¹¹ und als Selbstvergewisserungsanstalten des Bürgertums scheinen Museen gleichwohl nicht mehr legitimierbar.¹²

Ihr Publikum hat sich ebenso verändert wie auch die Formen des Öffentlichkeitsbezugs.¹³ Öffentlichkeit muss in medial bestimmten Massengesellschaften, die wesentlich durch Aufmerksamkeitsökonomien bestimmt sind, immer neu und jeweils anders hergestellt werden.¹⁴ Aber wie? Ist es deshalb zu einer Kernaufgabe des Museums geworden, selbst vor allem Präsenz und Geltung zu erzeugen oder aber mit Unterhaltungsangeboten aufzuwarten? Die viel beklagte »Disneyfizierung«¹⁵ des Museumswesens sowie der Expansionszwang, der sich aus einer Art Quotendruck scheinbar zwangsläufig entwickelt hat, provoziert jedenfalls zu Recht die Frage, warum die allgemeine Öffentlichkeit für Programme aufkommen sollte, legitimiert doch die zunehmende Ausrichtung auf Events kaum den Status des Museums als öffentliche Bildungseinrichtung. Aber worin könnte die spezifische Bildungsaufgabe des Museums, einst Basis der staatlichen Trägerschaft und öffentlichen Anerkennung, heute bestehen?

Als ich gebeten wurde, einen Text über das Konzept des Erweiterungsgebäudes von Situation Kunst in Bochum-Weitmar zu schreiben, erschien es mir sofort plausibel, diesen Ort als eine unerwartet kompromisslose Antwort auf genau jene Frage nach der Bildungsaufgabe des Museums zu betrachten; denn – und das möchte ich im Folgenden zeigen – Situation Kunst kann als einer der ungewöhnlichsten Museumstypen gelten, die in den letzten Jahren entstanden sind. Und gerade der Erweiterungsbau stellt eine sehr entschiedene und eigenwillige Inszenierungspraxis vor, präfiguriert einen ganz spezifischen Blick. In einer riskanten Bestimmtheit wird hier ausgehend von einer an westlicher Gegenwartskunst geschulten Rezeptionspraxis eine ungewöhnliche Perspektivierung historischer bildnerischer Objekte aus Asien und Afrika vorgenommen und mit Gegenwartskunst kombiniert.

Aus der Initiative des Sammlers und Galeristen Alexander von Berswordt-Wallrabe und unter dem Einfluss des Kunsthistorikers und ersten Ordinarius für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum, Max Imdahl,¹⁶ entstand Ende der 1980er Jahre bereits ein erster Bauabschnitt von Situation Kunst. Schon damals wurde ein Ort konzipiert, der ein neues Modell von Museum entwirft: Das Museum als Environment, als eine Situation, die ihre Besucher auf ganz eigene Weise sinnlichen Erfahrungen aussetzt.¹⁷

Der theoretische Stichwortgeber des Projektes, Max Imdahl, verstand Kunstgeschichte als eine Wissenschaft der Erfahrung von Kunst und weniger als eine geschichtliche Rekonstruktion ihrer Entstehungsbedingungen. Er stand innerhalb der Nachkriegskunstgeschichte wie kaum ein anderer für die Entwicklung einer primär auf Anschauungsprozesse und die Struktur des Bildes gerichtete Analysepraxis von Kunstwerken. Mit seiner theoretischen Praxis der »Ikonik«, die, wie er es ausdrückte, »eine Erkenntnis in den Blick zu rücken [sucht], die ausschließlich dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist«,¹⁸ akzentuierte Imdahl die »durch nichts anderes zu substituierende Sprache des Bildes«.¹⁹

Im Anschluss an die Prinzipien der Ikonik versuchte der mit Imdahl befreundete Bochumer Galerist und Stifter Alexander von Berswordt-Wallrabe in Situation Kunst erklärtermaßen die Praxis des Ausstellens als eine Methode einer sinnlich-atmosphärischen Erkenntnisproduktion zu formulieren. Zugleich aber bekennt sich dieses Modell durch seine universitäre Anbindung und eine aktive Vermittlungspraxis zum Konzept des Museums als einer Bildungseinrichtung, ja mehr noch, Situation Kunst wird in der Selbstbeschreibung als »Lehrsammlung« bezeichnet, die zugleich offen ist für die Bevölkerung.

1990 wurde die Anlage samt Sammlung deshalb der Ruhr-Universität übereignet.

Den Grundzügen dieses Konzeptes – und hier insbesondere des 2006 eröffneten zweiten Bauabschnitts²⁰ – möchte ich im Folgenden nachgehen. In einer Analyse der Inszenierung einzelner Objekte, vor allem aber des Zusammenhangs, der Raumchoreografie und des Präsentationsmodus' soll die Eigenlogik des hier entstandenen neuen Museumstyps herausgearbeitet werden, eines Museumstyps, der mit einer überraschenden Unbedingtheit auf Anschauung, Verlangsamung und Kleinheit setzt und durch die Auswahl wie die Kombinatorik der Exponate einen ganz eigenen Modus sinnlicher Arbeit fordert.

2. Die Semantik des Ortes

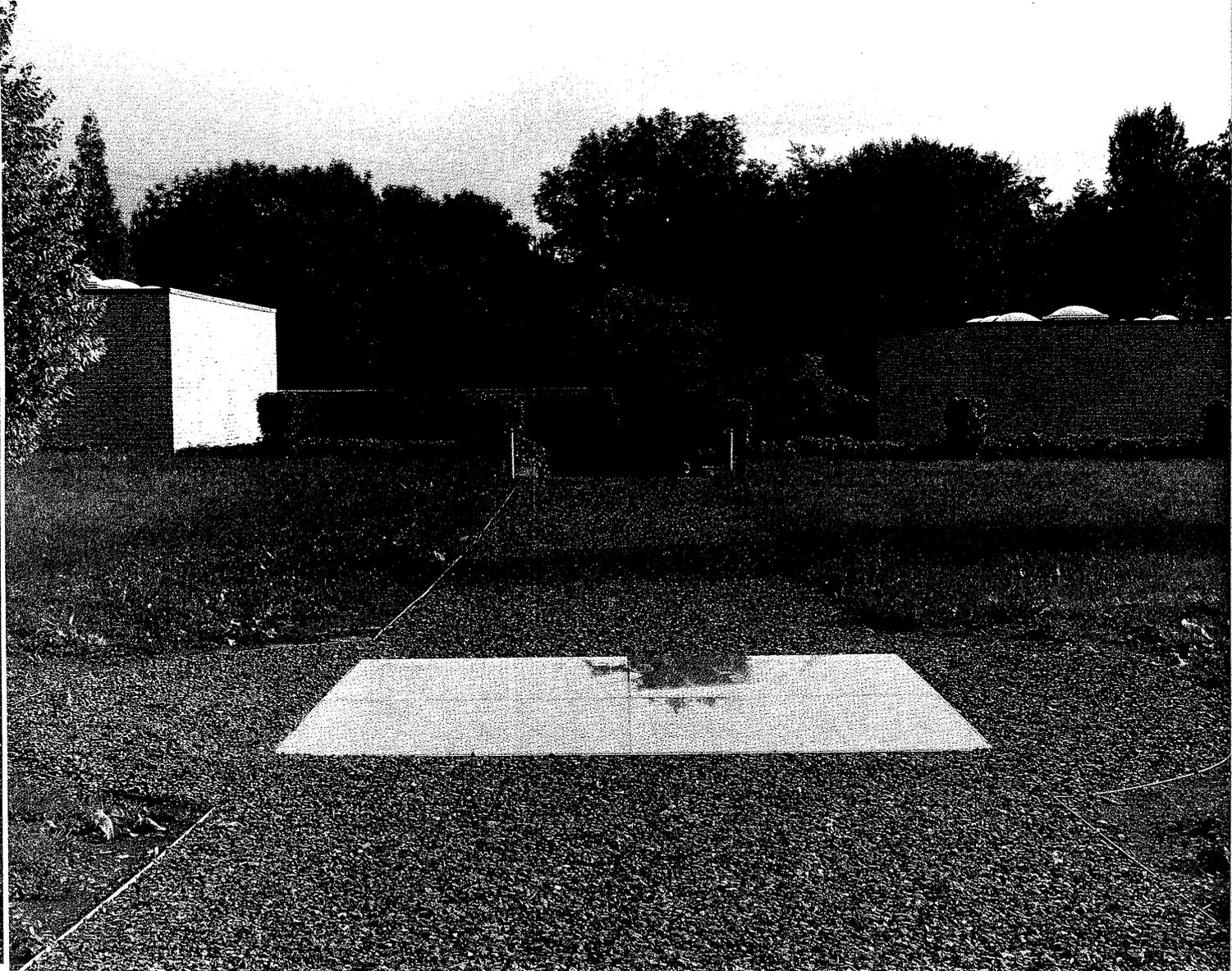
Es mag prosaisch erscheinen, zunächst die geografische Lage eines Museums explizit zu thematisieren, doch ist die Entscheidung bemerkenswert, das Projekt Situation Kunst im Park von Haus Weitmar zu situieren, einem Gelände an der Peripherie Bochums. Zwar verdankt sich diese Positionierung historischen Zufällen, denn das Grundstück ist seit 1780 im Besitz der Familie von Berswordt-Wallrabe. Gleichwohl wäre der Neubau eines Museums an zentralerer Stelle in der Stadt oder in größerer Nähe zur Universität naheliegend gewesen. Die Entscheidung für den Park von Haus Weitmar aber heißt: Zu diesem Ort muss man sich eigens aufmachen und für einen Besuch entsprechend viel Zeit einräumen.

Die Lage am Rande der Industriestadt Bochum ist zudem wenig prestigeträchtig. Von der viel befahrenen Hauptstraße kommend übersieht man leicht das Pförtnerhaus und das Tor zum Park. Umso überraschender ist es, in dieser Umgebung auf eine im Stile eines englischen Landschaftsgartens konzipierte Anlage mit alten Baumbeständen zu treffen.²¹ An deren Rand befindet sich die Ruine eines Herrenhauses samt

Kapelle, welche sich baugeschichtlich bis in das 13. Jahrhundert zurück verfolgen lässt.²² Schon beim Gang durch die Parkanlage begegnet man ganz beiläufig einigen Skulpturen, etwa des deutschen Bildhauers Ulrich Rückriem und des koreanischen Künstlers Lee Ufan.

Die Verortung des Projekts Situation Kunst in diesem Kontext lässt sich gleichwohl weniger als Zufall betrachten, sondern eher als Bekenntnis zur Tradition des englischen Landschaftsgartens. Dessen Konzept ging im 18. Jahrhundert aus einer Bewegung adeliger Reformer hervor, die der rigiden Ordnung des bis dahin üblichen französischen Gartens einen Park entgegenstellten, der natürliche Landschaftsformationen nachzeichnete und idealisierte. Dem englischen Landschaftsgarten lag nicht nur die Idee eines frei begehbaren Landschaftsgemäldes zugrunde, er war auch – dem Bildungsideal der Aufklärung verpflichtet – als öffentlich zugänglicher Ort der Selbstreflexion und Besinnung gedacht.²³

Wenn Situation Kunst am Rande eines solchen Parks gelegen ist, trägt die Umgebung schon zu einer den Blick bestimmenden Hinführung bei. Doch gliedert sich die Museumsanlage keineswegs nahtlos in die Umgebung ein, denn das Architekturensemble von Situation Kunst selbst ist alles andere als naturnah und malerisch. Hier stehen, von einem wenig einladenden Zaun umgeben, kubische, aus grauem Zementstein gemauerte Baukörper auf harten, rechtwinkligen Flächen. Gleichwohl bereitet das umgebende Parkgelände auf eine bestimmte visuelle Semantik vor: In Situation Kunst erwartet den Besucher keine enzyklopädisch klassifizierende Ordnung mit didaktischen Beschriftungen, Erläuterungen und Begleittexten, wie sie in vielen Museen und erst recht in Lehrsammlungen üblich ist, sondern ein ästhetischer Erfahrungsraum. Beschriftungen wurden auf ein Minimum reduziert und sind, wenn überhaupt



vorhanden, dezent, fast verborgen platziert, oder es wurde – in den environmentalen Räumen – ganz auf sie verzichtet, so dass sich manche Information zu den Werken allein aus einem ausliegenden Sammlungskatalog oder durch das Gespräch mit dem Aufsichtspersonal erschließt.²⁴

Ein erstes Gebäude der Anlage – mit der kontemplativen Raumarbeit der US-amerikanischen Künstlerin Maria Nordman *Room with two doors* – ist vom Park aus zu betreten.²⁵ Ein Stück weiter, am angrenzenden Zaun, sind nur eine Klingel und Angaben zu den Öffnungszeiten angebracht. Kein Portal ist inszeniert, kein Haupteingang auszumachen, und zunächst einmal bleibt offen, welches Gebäude die Besucher zuerst betreten.²⁶ Die Gesamtwirkung ist alles andere als gefällig und einladend, viel eher erscheint diese Architekturlandschaft widerständig oder wie ein »Gegenraum« im Foucaultschen Sinne.²⁷

Das Gelände besteht aus zwei Ebenen. Die untere Ebene der Anlage bildet ein Häuserensemble aus den 1980er Jahren, dessen Gebäude als präzise Umgebungen eigens für bestimmte Werke gebaut wurden. Darüber, auf einem durch eine Mauer abgesetzten und mit einer Rampe verbundenen Plateau, liegt eine Wiese, an deren Ende sich ein weiteres, etwas größeres Gebäude mit kreuzförmigem Grundriss befindet: der zweite Bauabschnitt der Anlage, den ich nun näher betrachten möchte.

3. Vor dem Anfang schon der Tod

Nur ein schmaler Pfad führt über die Wildblumenwiese auf den Erweiterungsbau von Situation Kunst zu, ein Gebäude, das durch seine flankierende Pfeilerstellung, die Wegführung und die starke Betonung der Mittelachse im Vergleich zum extrem reduzierten unteren Gebäudeensemble bedeutungsvoll inszeniert erscheint. Die Hinführung auf eine zentrale Tür und die triptychonartige Gebäudegliederung hat

beinahe etwas Sakrales. Links und rechts neben dem Eingang trennt die Pfeilerstellung jeweils einen kleinen Hof ab. Im linken Hof liegt ein eindrucksvoll großer, sich windender Ast einer seltenen Baumart: der Süntelbuche. Ein Foto verweist darauf, dass es sich hierbei nicht etwa um ein Artefakt, sondern um das Relikt eines etwa 300-400 Jahre alten Naturdenkmals aus dem angrenzenden Park handelt.²⁸ Wie ein Grabmal für einen toten Baum stellt dieser Ort mit seinen Efeu bewachsenen Pfeilern eine eigentümlich melancholische Verbindung zum angrenzenden Landschaftspark her.

Auf der gegenüberliegenden Seite des Eingangs, im zweiten Außenhof, trifft man auf eine Skulptur von Lee Ufan aus dem Jahre 2004, *Relation – Response*. Sie besteht aus zwei gleichgroßen, rechteckigen, liegenden Stahlplatten, die an ihren Längsseiten aneinanderstoßen und sich leicht überlappen. Auf einer der beiden Platten ruht ein großer Findling. Diese Platte ist wie unter dessen Gewicht in den Boden eingesunken.

Irritierend ist hier vor allem die Beschriftung, in der von zwei Platten und zwei Findlingen die Rede ist. »Tatsächlich«, so schreibt Silke von Berswordt-Wallrabe in ihrem Text zu Lee Ufan, »befindet sich ein solcher Findling unterhalb der Stahlplatte«. ²⁹ Gerade der Hinweis auf ein Verborgenes ›Mehr‹ lässt das, was vor Augen steht, in einem emphatischen Sinne faktisch und real wirken: Der auf der Stahlplatte exponierte Stein erfährt durch das Wissen um sein unsichtbares Pendant eine gesteigerte Präsenz, wirkt beinahe auf pathetische Weise ausgesetzt in seinem ›Da-Sein‹. Dagegen ist man versucht, sich den begrabenen Stein unter der anderen Platte wie aufgehoben und umschlossen vorzustellen. Der Ägyptologe und Gedächtnistheoretiker Jan Assmann hat vorgeschlagen, jede Form kultureller Praxis in ihrem Kern als Kompensation des Wissens um die eigene Sterblichkeit zu ver-

stehen.³⁰ In einem verwandten Sinne wurde auch von kunsttheoretischer Seite auf die tiefe anthropologische Verankerung gerade der bildhauerischen Praxis im Widerstand gegen die eigene Endlichkeit verwiesen.³¹ Ähnlich scheint in der Inszenierung des Außenbereichs des Erweiterungsbaus von Situation Kunst bildnerische Tätigkeit und museale Praxis mit Fragen der Todesbewältigung und Stiftung von Dauer verknüpft, wird hier doch das Begraben und Aufrichten in seiner Beziehung zum Tod allem vorangestellt – nicht allein in symbolischer Form, sondern überraschend real.³² Im Inneren des Gebäudes verdichtet sich dieser erste Eindruck wie zu einem Bekenntnis. Dort ist mit der Skulptur *TOT* von Richard Serra im Innenhof das Vanitasmotiv buchstäblich ins Zentrum gerückt. Das Museum wird zu einem Ort des Widerstands gegen die Vergänglichkeit; und dies in zweifacher Hinsicht: Einerseits ist dieses Gebäude aus der Idee heraus entstanden, für ein ganz bestimmtes Ensemble von Objekten eine passgenau zugeschnittene, dauerhafte Behausung zu schaffen, und andererseits explizieren die Werke selbst an vielen Stellen das Endlichkeitsthema.

4. *Revision des Blicks*

Das Entree des Erweiterungsgebäudes von Situation Kunst, das nach dem niederländischen Museumsleiter Piet van Daalen³³ benannt ist, hat den Charakter eines Scharniers. Rechts führt eine Treppe ins Souterrain, in einen Multifunktionsraum für Wechselausstellungen, Seminare und Lektürearbeit. Für Letztere steht eine kleine Bibliothek zur Verfügung. Geradeaus leitet ein Durchgang vom Entree zum eigentlichen Dauerstellungsbereich über. Links und rechts vom Eingang lädt je eine Bank die Besucher zum Verweilen ein. Zwei sehr hoch an den Wänden positionierte Malereien der US-amerikanischen

Künstler Robert Rymans und Ad Reinhardt und zwei links und rechts neben dem Eingang hängende Reliefs des Niederländers Jan J. Schoonhoven sind hier wie Vorzeichen positioniert, die den Blick ausrichten. Die Objekte sind allesamt beinahe monochrom schwarz oder weiß und erscheinen zunächst extrem reduktionistisch. Rymans und Schoonhovens Arbeiten wirken irritierend lapidar; wie Gebilde, die auf nichts als auf ihre eigene Struktur und ihr Gemachtsein verweisen.³⁴

Reinhardt dagegen erfand mit seinen *black paintings* – Malereien, die aus unzähligen sich überlagernden farbigen Lasurschichten entstanden – Bilder der Negation. Das hier ausgestellte *Abstract Painting # 20* stammt von 1956, jenem Jahr, in dem Reinhardt beschloss, nur mehr schwarze Bilder zu malen, Bilder, die er selbst als »bildlose Ikonen«³⁵ bezeichnete. Nur bei näherem, längerem Hinsehen lässt sich auf der schwarzen Fläche eine geometrische Form erkennen. Sie zeichnet sich allein durch leichte Farbnuancierungen ab. Doch verschwimmt diese Struktur immer wieder im Schwarz und bleibt für das Auge kaum wahrnehmbar. Der im Bild versinkende und an den allzu fein changierenden Farbenwerten nicht feststellbare Blick wendet sich zurück auf uns als Sehende. Unsere Disposition als Betrachter wird wichtig, als Betrachter, die nicht letztgültig zu erkennen vermögen. Die an die Grenzen des Sichtbaren geführten Nuancierungen in Reinhardts *black paintings* machen diese Bilder zu Bildern über die Bildverweigerung und produzieren gleichermaßen einen Sog wie eine Reflexionsfläche.³⁶ Durch das nicht steuerbare Changieren zwischen Erscheinen und Verschwinden und eine daraus resultierende Verweigerung eines konstatierenden Sehens erzeugen Reinhardts Malereien eine eigentümliche Form negativer Präsenz: eine Präsenz des Abwesenden. Das Merkwürdige dabei ist, dass hier

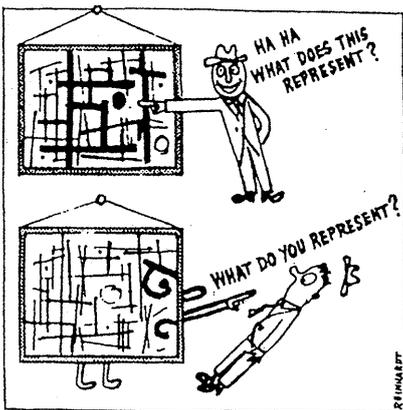
gerade Absenz und Negierung auf die »Möglichkeit einer auf Präsenz basierenden Beziehung zur Welt« verweisen, eine Beziehung, die der Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht mit dem Begriff der »Präsenzkultur« bezeichnet und zu einer interpretierenden, auf ›meaning‹ basierenden »Sinnkultur« in Kontrast gesetzt hat.³⁷ Gumbrecht spricht damit ein Weltverhältnis an, das, wie er schreibt, auf solchen Effekten basiert, die sich »ausschließlich an die Sinne«³⁸ richten und in denen eine »Materialität der Kommunikation«³⁹ spürbar wird. Eine solche Präsenzkultur macht Reinhardt geradezu durch ihr sinnlich wirksames Gegenteil spürbar.

Reinhardt kann als einer der interessantesten Köpfe der New Yorker Kunstszene der Nachkriegszeit gelten, weil er das »anti-repräsentative« Regime der Kunst, wie es der französische Philosoph Jacques Rancière nennt,⁴⁰ an einen radikalen Punkt führte.⁴¹ Reinhardt trat nicht nur dafür ein, Bilder aus ihrem Verweischarakter und ihrem Als-ob-Status zu befreien, sondern malte Bilder, die offenbar gar nichts mehr zu zeigen bereit sind – nicht einmal mehr abstrakte Strukturen. »Ich schließe das sichtbare Abbild wegen seiner Schwächen aus. Ich würde außer-

dem gerne Empfindungen und Impulse und auch Linien und Farben ausschließen«, äußerte er in einem Podiumsgespräch 1960.⁴² »Kunst ist Kunst-als-Kunst (art-as-art), und alles andere ist alles andere«,⁴³ hielt er in seinen Schriften fest und forderte damit eine Absage an jeden Verweiszusammenhang zwischen außerkünstlerischem Sinn und den in der Kunst zu machenden Erfahrungen. Wenn Reinhardts »bildlose Ikonen« insofern überhaupt an Begriffliches erinnern, dann vielleicht an äußerst abstrakte Formen der Weltaneignung wie etwa Martin Heideggers Auslegung des Daseins, in welcher der Philosoph »auf dem Weg über das Nichts an das Sein zu denken versucht«.⁴⁴

In einem seiner berühmten Cartoons illustrierte Reinhardt 1946 unter dem Titel *How To Look At A Cubist Painting* auf ironische Weise, worin die entscheidende Wende der zeitgenössischen Kunstauffassung besteht. Geht es doch hier nicht mehr darum zu fragen, was denn das Bild uns zeigt oder was es repräsentiert, sondern darum zu bemerken, was sich in seiner Anschauung ereignet. Das renitente Bild in Reinhardts Cartoon fragt auf unangenehme Weise nach seinem Betrachter und erweist sich so als alles andere als harmlos. »Was wir sehen blickt uns an« betitelt der französische Kunstkritiker Didi-Huberman sein Buch zu bildtheoretischen Überlegungen anhand der Nachkriegskunst, in dem er auch auf Ad Reinhardt eingeht.⁴⁵ Auch wenn Reinhardts *black paintings* vor allem einen Blickentzug erfahrbar machen, so beschreibt dieser Leitsatz doch eine auch für seine Bildidee charakteristische Umkehrung.

Reinhardts Malerei, zusammen mit den Reliefs von Schoonhoven und Rymans weißer Malerei auf blau durchschimmerndem Grund, wird den folgenden Museumsräumen gleichsam paradigmatisch vorangestellt, zumal der Entreebereich zugleich auch als Raum der Paratexte⁴⁶



Ad Reinhardt, *How To Look At A Cubist Painting*, 1946

fungiert: In der Türleibung findet sich ein Plott mit einem Zitat des Journalisten Thomas Assheuer, in welchem Kunst als ihrem Wesen nach »einsam, zumeist staatenlos oder delinquent« bezeichnet wird, als eine Praxis, die dann, wenn sie glückt, »die Erfahrung der Existenz, aber als Krise« schenke. Auf der gegenüberliegenden Seite in der Türleibung ist ein Satz zu lesen, den Piet van Daalen ebenfalls in dem von ihm lange geleiteten Zeeuws Museum angebracht hatte: »Sprächen die Menschen nur von dem, was sie verstehen, senkte sich ein großes Schweigen über die Erde.«⁴⁷

Über dem Durchgang zum ersten Ausstellungsraum, in dem sich asiatische Plastik und Kunsthandwerk befinden, hängt eine zeitgenössische taiwanesisch-kalligrafische Kalligrafie mit einem Zitat von Konfuzius. Dessen Übersetzung lautet: »Etwas zu mögen ist besser als es nur zu kennen, daran sich zu erfreuen, ist besser als es nur zu mögen.« Mit einer derart forcierten Kombinatorik von Objekten und Texten wird eine Perspektivierung nahegelegt, in der Kunst keinen bequemen affirmativen Charakter zu haben scheint. Es deutet sich an, dass den Besucher keine einfach zu habenden Gewissheiten erwarten, keine widerstandslosen Modi der Weltaneignung; viel eher scheint es um fragile Erfahrungen und vielleicht auch beglückende »Präsenzeffekte« (Gumbrecht) zu gehen.

5. Einübung in das Fremde

Vom taghellen Entree aus führt ein Durchgang in einen dunklen Raum, in dem historische Plastiken und Kunstgegenstände aus Asien präsentiert werden. Steinerner, hölzerner und bronzenen Buddhaköpfe und sitzende Buddhas aus China, Indien und Kambodscha, stehende Gottheiten und die bemalte Holzplastik eines sitzenden Mönchs aus Japan bevölkern den Raum. In einem bis zur Decke reichenden, größtenteils

verglasten Regal sind kleine kunsthandwerkliche Objekte wie Anhänger, Vasen, Schmuckstücke und Kleinplastiken ausgestellt. Alle Objekte, die aus unterschiedlichsten Epochen stammen und bis zu 6000 Jahre alt sind, werden durch Spotlights fast auratisch beleuchtet. Der Boden ist aus dunklen Steinplatten, die Wände grau, so dass das Licht als hineingebrachtes Element zur Wirkung kommt. Die Betonsokkel, auf denen die zum Teil überlebensgroßen Buddhaköpfe und Figuren exponiert sind, weisen den Objekten feste, fast unverrückbare Plätze zu. Dagegen bringt das Regal eine Archividee in den Ausstellungsraum.

Dominant scheinen mir in diesem Raum drei Qualitäten: erstens die Wirkung eines auf ganz eigene Weise nach innen gerichteten Blicks bei den Buddhafiguren (die durch die Sensibilisierung des Blickthemas im Entree besonders spürbar wird); zweitens das Vitrinenregal als Raum der Ressourcen, als Möbel der Sammeltätigkeit schlechthin, in dem die Dinge wie der Index eines Kulturraums erscheinen und man zugleich auf dessen Unerschöpflichkeit verwiesen wird, und drittens die ins Zentrum des Raums gerückte Mönchsfigur.

Diese Skulptur, die in das 14. Jahrhundert datiert,⁴⁸ ist hinterfangen von einer Wandscheibe aus Beton. Vor dem sitzenden Mönch, dem die Hände fehlen, steht eine Bank. Ganz ausdrücklich lädt die Regie des Raumes zum Platznehmen ein. Anders als die meist kontemplativ herabgesenkten Augenlider der Buddhas produzieren die Augen dieses Mönchs einen eigentümlich magischen Fokus. Die aus dem glatten, bemalten Holz prägnant und lebendig hervorleuchtenden Augen aus eingelegetem Kristallglas scheinen uns in eben dem Maße zu fixieren, wie sie durch uns hindurch sehen. Die strengen, schmalen Lippen des verschlossenen Mundes, die starken Wangenknochen, die im Brustbereich sichtbaren Rippen,



Blick in den Asien-Raum

die aufrechte Sitzhaltung und der kahl rasierte Schädel, all das verleiht der Figur eine eindrücklich asketische Prägung. Die Strenge und Klarheit der Gestalt, die erhabene Haltung der Figur verlangt geradezu von ihrem Gegenüber, sich zu ihr zu verhalten, ja beinahe ihr zu folgen. Durch die Bank wird hier eine Beziehung inszeniert, eine face-to-face Situation, ein Modus ästhetischer Erfahrung, in dem einerseits das Moment der Identifikation mit dem Gegenüber für das Weltverhältnis grundlegend scheint und andererseits die Ereignislosigkeit. Durchaus vergleichbar zu christlichen Andachtsbildern des Mittelalters und der Frührenaissance geht es auch hier offenbar um das Stiften einer ästhetischen Erfahrung, welche sowohl auf Kontemplation wie auch auf ›imitatio‹ (Nachahmung) und ›aemulatio‹ (Nachfolge) abzielt, mithin eine ästhetische Richtung, wie sie Imdahl für die Darstellung mittelalterlicher Kreuzigungen geltend gemacht hat, und in der es auf »norm- oder identitätsstiftende Erfahrung[en]« ankommt.⁴⁹

Ursprünglich war diese Figur in einem Kloster der Kamakura-Ära aufgestellt und diente vermutlich tatsächlich als Vorbild, das jedem Gegenüber den Platz eines Schülers vor seinem Meister zuweist. Es ist interessant, dass dieses Stück einst der Sammlung Ludwig Wittgensteins angehörte, jenem Philosophen, der einerseits die Illusion der Selbsterkenntnis und Gewissheit der europäischen Bewusstseinsphilosophie aufzeigte und zugleich auf einem Ethos der Verständigung beharrte und sich für die Präzision in der Sprache stark machte.⁵⁰

Charakteristisch für den Gesamtraum ist eine museal auratische Atmosphäre, ein sinnliches Kalkül, in dem eine ganz spezifische Form von Präsenz spürbar wird, die alles andere als massiv und aufdringlich ist. Die hier merkliche Gegenwärtigkeit basiert vielmehr auf einer ganz eigenen Innerlichkeit, einer Innerlichkeit von großer

Klarheit, ohne Rätsel und ohne die abendländische Idee einer verborgenen Tiefe, aber auch ohne die Idee der Schwere und Melancholie.

6. »Art is something you look at«⁵¹

Vom Asienraum aus gibt es zwei Ausgänge. Der eine führt in einen ebenfalls ohne Tageslicht bleibenden Raum, in dem die Lichtinstallation *Zoom Squares* (1967/68) des Italieners Gianni Colombo (1937-1992) gezeigt wird. Der andere Ausgang führt in einen hellen, korridorartigen, L-förmigen Raum mit zwei Neon-Objekten des US-Amerikaners Dan Flavin (1933-1996). Links öffnet dort eine Glasfront den Einblick in einen Innenhof, in welchem Serras Skulptur *TOT* von 1977 zu sehen ist.

In der aus fünf Diaprojektoren bestehenden Licht-Raum-Installation von Gianni Colombo wird durch das ständige Zoomen von an Wände und Decke projizierten quadratischen Lichtfeldern zunächst vor allem Unruhe gestiftet. Aufgrund des immer wieder zeitlich gegeneinander versetzten schnellen Schwindens und Wachsens der Quadrate wird auf beschleunigte und multiple Weise Werden und Vergehen erfahrbar und eine permanente Neuorientierung des Blicks gefordert. So scheint sich dieser Raum des etwas in Vergessenheit geratenen kinetischen Künstlers aus Italien gleichsam antithetisch zur Atmosphäre des Asienraums zu verhalten. Colombos Lichtinstallation lässt sich wie eine abstrakte, unbarmherzige Dynamisierung eines musealen Dunkelraums verstehen, in dem durch die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen das Sehen beunruhigt wird. Dabei führt die ratternde Technik der Projektoren eine unsentimentale Sicht der Vergänglichkeit vor Augen. »Es ist unsere Aufgabe [...], Ideen, die nur optisch, nicht aber beispielsweise verbal mitgeteilt werden können – und welche sonst unartikuliert blieben –, eine konkrete Verwirklichung zu ermöglichen«, for-

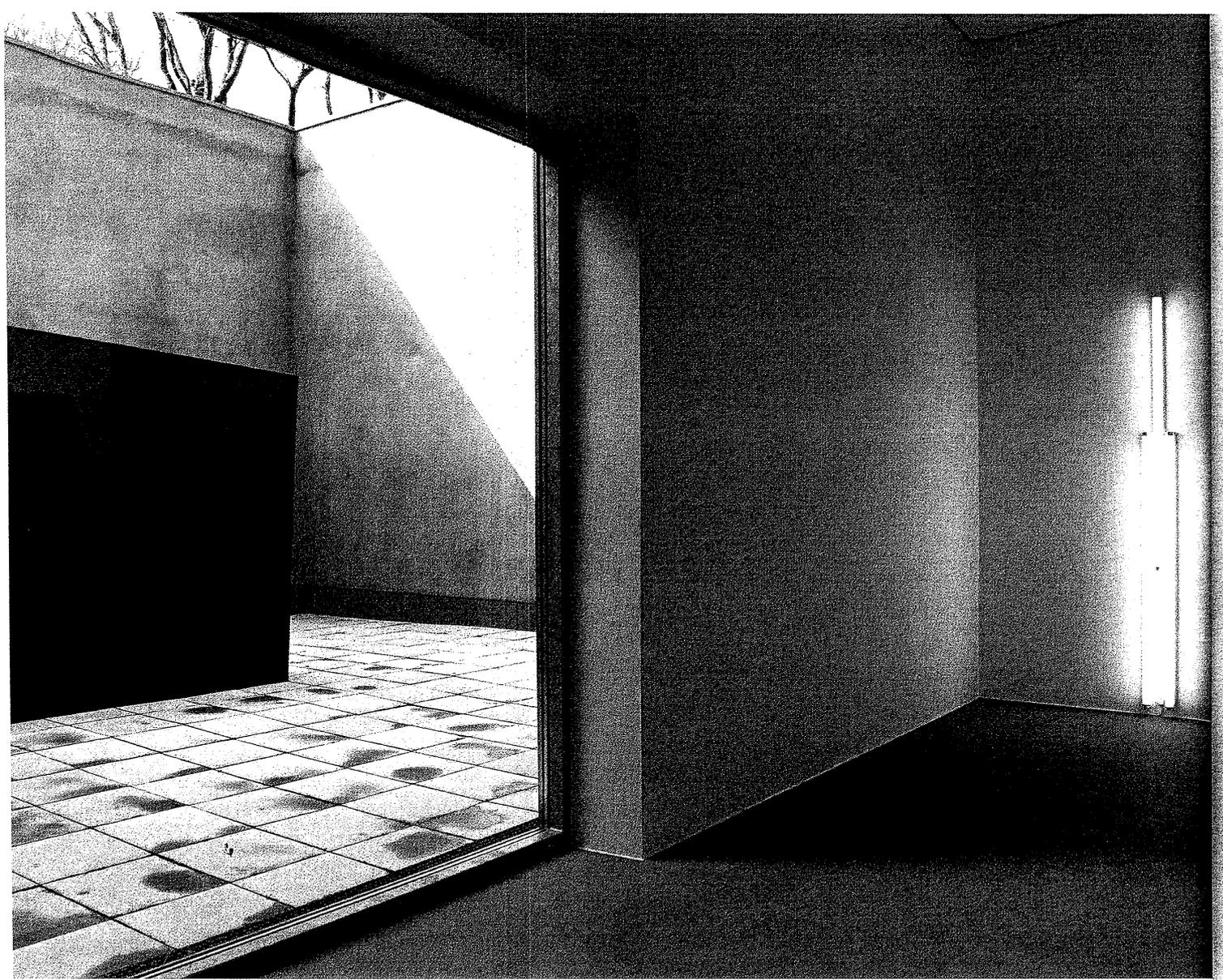
mulierte Colombo sein künstlerisches Selbstverständnis.⁵² Seine Installation wirkt wie eine klare Versuchsanordnung, in der die Topologie des Raum-Zeitlichen aus den Fugen gerät.

Flavins weiße und farbige Neons, die auf der anderen Seite an den Asien-Raum anschließen, wirken dagegen eher stillgestellt und verkörpern eine aufgeräumte unmetaphysische Diesseitigkeit. Das Licht selbst, das sonst die Gegenstände beleuchtet, wird bei ihm zum Objekt; zu einem Objekt allerdings, das man kaum direkt ansehen kann, ohne die Augen extrem anzustrengen. Flavins Konstellationen aus Neonröhren bilden einerseits einfache Ordnungen aus, strahlen aber zugleich in den Raum, färben ihre Umgebung, lassen Farbreflexe auf den Wänden schimmern. Eine kontemplative Betrachtung aber verwehren sie durch ihre das Auge immer auch blendende Wirkung.

Flavin, als einer der wichtigen Vertreter der Minimal Art, trat ähnlich wie Ad Reinhardt seit den 1960er Jahren dafür ein, die Illusion aus der Kunst zu eliminieren. »What you see is what you see«, lautete das berühmte tautologische Postulat des Minimalismus.⁵³ In diesem Sinne gibt es bei Flavins Neons ganz buchstäblich kein verborgenes Dahinter, weil er uns – wie im Falle des gelb, blau, grün und rosa farbigen Objekts *Untitled (for Eric Zetterquist)* – durch alles hindurch auf die Wand blicken lässt. Flavins Arbeiten sind durch ihre klare Anordnung und dadurch, dass sie selbst aus Lichtkörpern bestehen, das Gegenteil des Rätselhaften und Dunklen, »eine Kunst, die sich entschieden als ein Anti-Expressionismus, ein Anti-Psychologismus, als eine Kritik der Innerlichkeit in Wittgensteinscher Manier entwickelt [...]. Keine Latenz. Nichts mehr von jenem ›Verbergen‹, jenem ›Entzug‹ oder ›Verweigern‹, von dem Heidegger sprach, als er den Sinn des Kunstwerks untersuchte«,⁵⁴ charakterisiert Didi-Huberman diese künstlerische Strategie.

Das anti-repräsentative Regime »verwirft die Trennung zwischen einer Welt der der Kunst eigenen Tatsachen und einer Welt der alltäglichen Tatsachen«, schreibt Jacques Rancière.⁵⁵ Doch meint das nicht, dass sich Kunst, solange sie unter dem Horizont der Kunst gesehen wird, ohne Rest in Lebenswelt auflösen könnte; vielmehr benennt Rancière ein bestimmtes Paradigma, das sowohl für die Konkrete Kunst wie auch für die Minimal Art zutrifft; Formen der künstlerischen Praxis also, in denen die zu machenden Erfahrungen zum »Realfall« werden, wie Max Imdahl es nannte. Bei Flavin ist es das reale Irritieren der Optik durch die Leuchtkörper, das nicht steuerbare Auftauchen von Komplementärfarben auf den Wänden, das Nicht-mehr-Fokussieren-Können des Auges und das Verweigern einer Tiefe des Sehens.

Dass es auf jenen »Realfall« des Erlebens ankommt, zeigte Imdahl insbesondere an Richard Serras Arbeiten, namentlich am Beispiel von *TOT*, welche aus dem Flavin-Raum heraus sichtbar wird.⁵⁶ Die rostige Stahlbramme steht hier wie ein Omphalos⁵⁷ in der Mitte des Hofes. Imdahl schilderte den »Horizont der Schwere« und die leiblich erfahrbaren Eigenschaften des Materials, vor allem aber das tatsächliche Einsinken dieser Plastik und das Wahrnehmen eines »Noch« und eines »Nicht-mehr« als die entscheidenden Erfahrungen, die hier zu gewinnen sind.⁵⁸ Durch das Einsinken der Plastik in den Boden werde das »Nicht-mehr« zur »eigentlich gültigen Grundorientierung«,⁵⁹ formulierte er. Solche elementaren Wahrnehmungen – wie die Macht der Gravitation – erhalten allerdings erst dann ihre Bedeutung, wenn wir sie auf uns selbst beziehen und uns provozieren lassen, unser »Ich allein in [uns] selbst aufzusuchen« wie Imdahl es an anderer Stelle artikulierte.⁶⁰ Emphatische Erfahrungen wie das eigene Zurückgeworfen-Sein auf das Leibliche und Endliche stellen sich nicht



*Richard Serra, TOT, 1977 [z17] und
Dan Flavin, Untitled (to Rainer) 3, 1987 [z02]*

zwangsläufig ein, könnte man sagen. Serras Skulpturen und Flavins Neons lassen sich, weil sie eben nichts repräsentieren und ein investives Sehen und Wahrnehmen verlangen, auch als schlichte Dinge ansehen, als rostige Bramme und Gebilde aus unterschiedlich farbigen Neonröhren.

Es verlangt kein Wissen, aber eine bestimmte Haltung der eigenen Wahrnehmung gegenüber, eine kooperative Betrachtungsweise,⁶¹ um anhand der Objekte sinnlich intensive Erfahrungen zu machen. Man würde es sich zu einfach machen, würde man dies der künstlerischen Praxis vorwerfen, zumal jedes Verstehen gleichermaßen auf einer kooperativen Haltung und Kulturalisierungsprozessen basiert. Insofern macht es auch umgekehrt wenig Sinn, jene Abhängigkeit der Kunsterfahrung von einer kooperativen Betrachtung zu leugnen. So entfaltet die hier gezeigte Kunst offenbar erst dann ihr Potenzial, wenn man sich ihr in bestimmter Weise aussetzt bzw. sie gleichsam als Beitrag in einem anschaulich fundierten Diskurs der Bilder auffasst, als Ergebnisse einer sinnlich organisierten Forschungspraxis.⁶² Genau einen solchen Blick aber versucht dieses Museum atmosphärisch nahe zu legen und zu inszenieren. Dies geschieht durch eine kalkulierte Raumabfolge und eine visuell fundierte Kombinatorik, in der Beziehungen gestiftet werden, anstatt auf die sonst üblichen (kunst-)historischen Narrationszusammenhänge zu setzen.

7. Dem Zufall widerstehen

Vom Flavin-Raum führt nur ein Durchgang in einen weiteren monografischen Ausstellungsraum mit einer Plastik und Malereien des Koreaners Lee Ufan. Dessen Arbeit *Correspondence* von 2006 zeigt nur eine breite graue Pinselspur etwa in der Mitte einer weißen Leinwand. Anhand des Farbverlaufs kann man auf Anhieb erkennen, dass der Künstler hier mit einem breiten Pinsel nur ein einziges Mal auf der Lein-

wand angesetzt hat. Wie im Zen oder in der Tradition der fernöstlichen Kalligrafie geht es offenbar um die eminente Setzung, einen Moment, den man treffen muss und der zugleich alle anderen ausschließt, beziehungsweise das im Grunde Zufällige, Willkürliche als zwangsläufig erscheinen lässt. Im Vergleich zu Flavins Neon-Objekten wirkt diese Praxis der Malerei auf fast pathetische Weise schöpferisch, kommt hier doch, anders als in allen anderen Arbeiten, die in diesem Gebäude zu sehen sind, der Künstler als Urheber einer Setzung ins Spiel.

Dies wird umso mehr bewusst, wenn man durch den anschließenden Afrika-Raum geht und die dahinterliegende Installation von François Morellet sieht. Morellets aus 16 Neonkreissegmenten bestehendes Environment greift Flavins Neon-Material wieder auf, doch im Gegensatz zur Ordnungshaftigkeit von dessen Konstellationen weist die Installation des Franzosen eine beunruhigende Entropie auf. Die Segmente eines zerbrochenen Kreises sind im Raum zerstreut, und es gelingt nicht, sie vor dem inneren Auge wieder zu rekonstruieren oder in eine Ordnung zu bringen. Auch ist nicht ersichtlich, ob die Teile ein Ganzes ergeben. Durch die Verteilung der glühend roten Elemente an Wänden und Boden nimmt man gegenläufige Bewegungen, Vektoren, Kraftverhältnisse wahr; die Idee des euklidischen Raumes scheint sichtbar an ein Ende gekommen und sich in inkommensurable Richtungen und ein unbeherrschbares Geschehen aufzulösen. Der Künstler ist offenbar nicht mehr als ordnende Kraft am Werk, sondern als jemand, der der Kontingenz ausgesetzt ist und auch den Betrachter hiervon nicht verschont.

Demgegenüber exponiert Lee Ufan das Privileg, eine evidente Markierung erzeugen zu können. So wirken seine Bilder in diesem Kontext wie der heuristische Widerstand gegen die Zufälligkeit und Unbeherrschbarkeit der Welt.

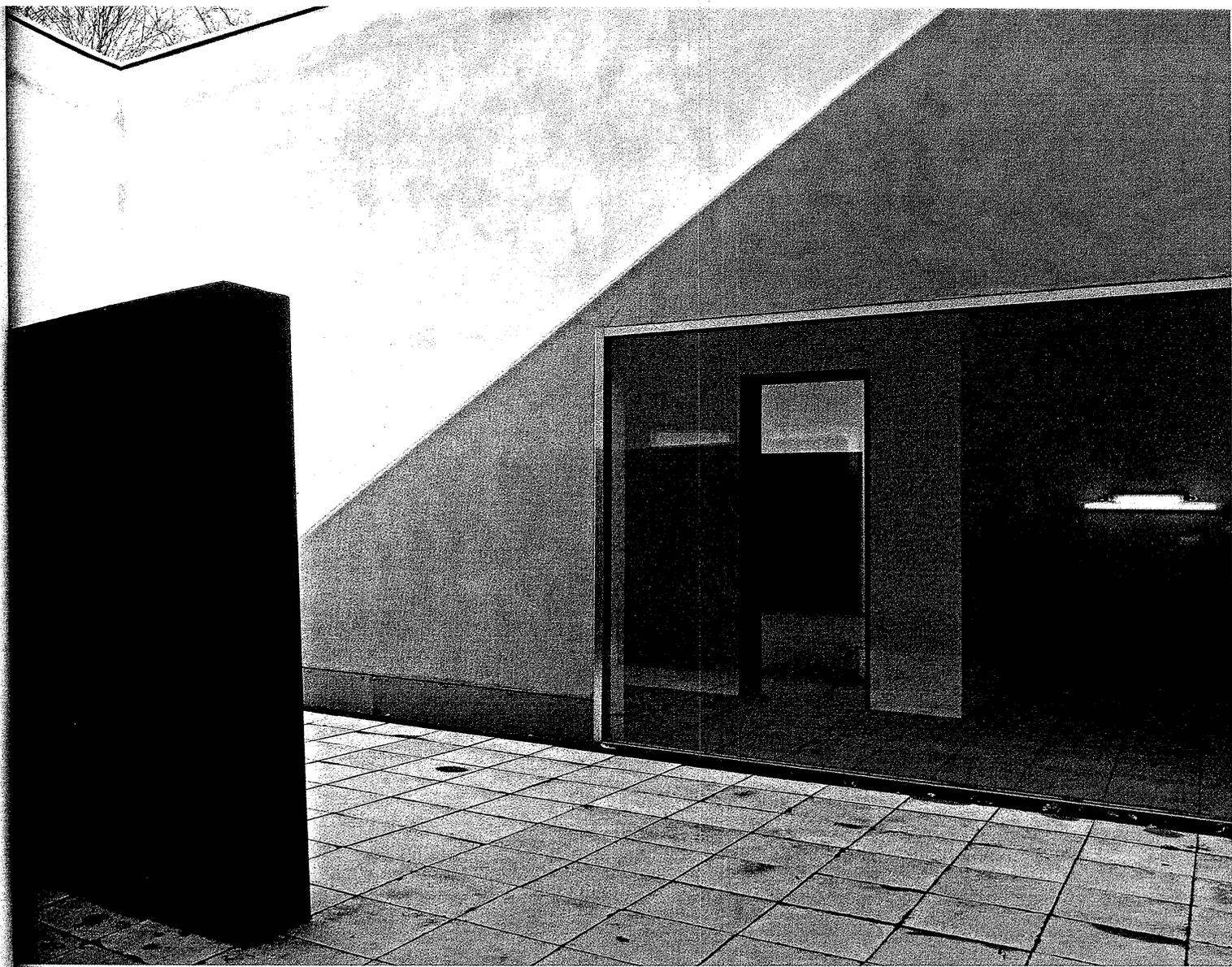
8. Postkolonialistische Perspektiven

Die »Museumswissenschaft gehört zur Phänomenologie der kulturellen Strategien des Umgangs mit dem Fremden«, schreibt Sloterdijk.⁶³ In seinem theoretischen Entwurf des Museums als »Schule des Befremdens« geht es um die Begegnung mit dem »Schönen Fremden« ebenso wie um »Abwehrreaktionen gegen das Nicht-Ich«. Zugleich aber stellt er fest, dass die Institution Museum und ihre Rhetorik im Grunde in einer kolonialistischen Haltung wurzeln. Noch im 19. Jahrhundert waren Museen »allemaal Kompilationen, Lagerplätze für kulturelle Kriegsbeutestücke, prunkvolle Gästehäuser für Trophäen wissenschaftlich getarnter Plünderungen, Archive, Schatzhäuser, Stapelplätze für Objekte der bürgerlichen Wertschätzung«.⁶⁴ Die große Herausforderung besteht heute darin, den kolonialistischen Ursprung der Institution und seine Verstrickung in die Herausbildung von hegemonialen Kulturvorstellungen zu reflektieren. Dies wird umso dringlicher, wenn außereuropäische Objekte präsentiert werden und sich die eurozentrische Epistemologie der Kunstaussstellung zu globalisieren versucht.

Eine angemessene Inszenierung zu konzipieren, war insofern beim Afrika-Raum in Situation Kunst eine besonders heikle Aufgabe. Hier sind bis zu 2000 Jahre alte historische Objekte aus dem historischen Königreich Benin und anderen Kulturen aus dem Bereich des heutigen Nigeria ausgestellt. Wiederum tritt man in einen dunklen Raum, der allein durch Spots beleuchtet ist. Auf steinernen Sockeln, geschützt durch Glasvitrinen, werden mehr als zwanzig Plastiken ganz unterschiedlichen Alters und verschiedener Provenienz präsentiert.

In Gesprächen, die ich im Vorfeld zur Erstellung dieses Textes mit Kollegen über das Museum führte, wurde mitunter bemängelt, dass diese Objekte, ihrer einstigen Umgebung entklei-

det, nicht mehr verständlich seien. So ist es denn auch eine gerade in ethnologischen und volkskundlichen Museen übliche Praxis, afrikanische Kunst in rekonstruierten Ensembles und mit ausführlichen erläuternden Texten auszustellen, um ihre einstigen kultischen Zugehörigkeiten verständlich zu machen. Doch können auch solche Präsentationsformen dem Faktum nicht entkommen, dass jede Musealisierung eine Strategie des »Aus-der-Welt-Bringens«⁶⁵ von Objekten und Produkten bleibt, wie es der Kunsttheoretiker Bazon Brock nannte. Insofern hat man sich in Situation Kunst für eine eindeutig kunstmuseale Inszenierung entschieden, die sich der Kritik aussetzt, einen europäisch kulturalisierten Blick auf diese Gegenstände zu werfen; einen Blick, der sich an der Gegenwartskunst ausgerichtet hat, jenem anschaulich und sinnlich organisierten Diskurs der Objekte eines künstlerischen Wissenssystems, an dem diese alten Figuren nie Teil hatten. Gleichwohl ließe sich diesem Vorwurf gelassen entgegnen: Warum sollte dies unangemessener sein als die ethnologische Kontextrekonstruktion, die immer auch bestimmte, ebenfalls soziokulturell geprägte Geschichtsbilder nachstellt? Die Illusion, durch historische Kontextrekonstruktionen der »eigentlichen Bedeutung«⁶⁶ auf die Spur zu kommen, hatte gerade Imdahl zu entzaubern versucht. Insofern besteht die Provokation dieses Museums in der Kontextualisierung dieser Objekte inmitten zeitgenössischer bildender Kunst. Und die Frage lautet dann, welche Erkenntnisse durch diese Kontextualisierung zu gewinnen sind. In jedem Falle andere als bei jenen traditionellen Inszenierungen, die außereuropäische Plastik in Naturkundemuseen zeigen (etwa im berühmten Museum of Natural History in New York), während die aus Altären und Tempeln entnommenen griechischen Götterfiguren mit der größten Selbstverständlichkeit der Kunst und nicht der



Blick vom Innenhof in den Flavin-Raum

›Natur‹ zugeordnet werden (wie im gegenüberliegenden Metropolitan Museum of Art).

Um den Ansatz des in Situation Kunst gewählten Präsentationsmodus besser zu verstehen, ist es aufschlussreich, die Form der Beschriftungstexte zu beachten. Auf beinahe jeder Schrifttafel heißt es bei der Datierung »laut Expertise...« oder »laut Thermolumineszenz-Gutachten...«. Hierin zeigt sich eine Distanznahme des Ausstellersubjekts oder der Ausstellersubjekte von den gemachten Angaben, die von externen Experten eingeholt wurden; offenbar ist die ausstellende Institution hier nicht selbst die Autorität, die historische Auskünfte über die Exponate gibt.⁶⁷ Dies ist keine Kleinigkeit und gibt dem Besucher einen wichtigen Hinweis: Es ist offenkundig – wenngleich man sich auf Expertisen bezüglich der Originalität beruft – nicht das erste Anliegen der Stifter, diese Exponate als Belege einer spezifischen historischen und exotischen Kulturpraxis zu sehen. Vielmehr wurden sie scheinbar vor allem als Anschauungsgegenstände gesammelt; als Objekte, an die man ähnliche Maßstäbe und Kriterien anlegt und die man so betrachtet wie die übrigen Kunstgegenstände der so genannten ›westlichen Welt‹.

Und doch bleiben Alter und Herkunft wichtig. Die Aura des Originals bleibt entscheidend für die Erfahrung. Auch die in Situation Kunst vorgeschlagene Epistemologie des Anschaulichen kommt ohne das Kriterium der Seltenheit und der Originalität nicht aus. Die hier entworfene Strategie des Zeigens stützt sich sogar ganz wesentlich auf den Originalitätsbegriff und auf das eminente, seltene und echte Objekt, das es zu exponieren gilt.⁶⁸

Entsprechend ist es keineswegs unerheblich, dass es sich bei der 30 cm großen Bronze um den *Kopf einer Königin* aus Ife handelt und dass diese Plastik vermutlich in das 16. Jahrhundert zu datieren ist. Durch diese Informationen wird

der Vorstellungssinn auf ganz bestimmte Weise angeregt. Auch ist es für die Rezeption der Plastik wichtig zu wissen, dass die parallel verlaufenden Rillen auf dem Gesicht Schmucknarben wiedergeben. Doch wird durch solche Informationen noch keine Einbettung der Objekte in eine große Geschichtserzählung angeboten und entsprechend erscheinen sie als isolierte Anschauungsgegenstände. So ist es, aus dem Raum mit den Arbeiten von Lee Ufan kommend, nahelegend, die Exponate auf ihre bildhauerischen Strategien hin zu betrachten. Ein solcher Blick auf afrikanische Kunst ist seinerseits kunsthistorisch verankert, denn bereits Expressionisten wie Emil Nolde oder der Kunsthistoriker Carl Einstein waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts fasziniert von der Kunst der ›Urvölker‹ und meinten, in diesen exotischen Objekten eine Ursprünglichkeit des emotionalen Ausdrucks zu sehen. Einstein sprach gar von der ›Gewalt des kubischen Schauens‹, das dort spürbar werde. Die zivilisationskritisch eingestellten Expressionisten sahen in der afrikanischen Plastik vor allem das Antiakademische und Antibürgerliche verkörpert. Eine solche Sichtweise wird in Situation Kunst durch die Auswahl der Objekte allerdings nicht eingenommen, allein schon weil das Spektrum der plastischen Arbeiten viel zu breit ist, um auf einen gemeinsamen Nenner gebracht zu werden.

Das extrem expressiv wirkende Paar, eine 1800 Jahre alte Tonplastik der Sokoto-Kultur, ist mit der skulpturalen Auffassung der ausgestellten Köpfe von Königen oder des Kopfs einer jungen Frau nicht zu verrechnen. Am Paar fällt vor allem das gefährdete Gleichgewicht auf und der eigentümlich lebendige und undurchdringliche Ausdruck von Blick und Mund. Während dieses Paar ganz der von Einstein so hoch geschätzten Magie des emotional gefühlten Raumes zu entsprechen scheint, sind die benachbarten, fast 1500 Jahre jüngeren Königsköpfe kaum als Illus-

tration eines expressionistisch-naturhaften Afrikabildes tauglich. Ihr majestätischer Blick und die klare Frontalität deuten auf eine Idee des Überdauerns, die im Kontext der europäischen akademischen Tradition keineswegs fremd erscheint.

Selbst ein Zwerg, der durch seine schräge Körperhaltung, die angewinkelten Arme und die Proportionen scheinbar jener typisch afrikanischen Ästhetik eines dynamisch bestimmten plastischen Empfindens entspricht, die Einstein als »in Bewegung überführter Raum« bezeichnete – selbst dieser Zwerg gehörte einst einer höfischen Kultur an. Er stellt eine hybride Figur dar, die bei Hofe gleichermaßen als Magiker und Weiser wie auch als Narr galt, welcher der Belustigung diente. Auf dem Gewand des danebenstehenden Hornbläusers sind kleine Abbildungen eingraviert, die portugiesische Trachten zeigen, welche auf frühe Handelsbeziehungen und europäische Einflüsse verweisen.

So legt dieser Raum nicht einen romantisierenden Blick auf ein naturhaftes Afrika nahe, vielmehr wird durch die auratische Präsentationsrhetorik die Zugehörigkeit dieser Objekte zu einem musealen Kunstkanon angezeigt und zudem, wie Imdahl es formulierte, eine »auf das Bildanschauliche selbst bezogene Anschauungsweise«⁶⁹ angeregt, die nur sehr defensiv flankiert ist von Hinweisen auf ikonografische Traditionen und Deutungsansätze. Die Emphase eines anschaulichen Zugangs und die Idee, den Museumsraum als einen Ort für visuelle Erfahrungsangebote zu konzipieren, wirken in diesem Raum besonders stark.⁷⁰

Die Abfolge der Räume verweigert beinahe eine historisierende Perspektive und wagt eine spezifische Unschärfe. Statt einer Didaktik der Kausalitäten sind es vor allem die Brüche, die hier zur exponierten Erfahrung werden. Wenn Morellets zerbrochener Kreis an die historischen Skulpturen aus Afrika anschließt, so stellen sich

hieran anschließend am ehesten ganz basale anthropologische Fragen, Fragen nach verschiedenen Bewusstseinsstraditionen und den ihnen zugehörigen Subjektivierungspraktiken. Die Exponate entstammen verschiedensten Stilen, Orten und Zeiten und verweigern so die üblichen enzyklopädischen Sortierungen und Gewissheiten. Die Logik des Gesamtensembles wird so nicht als Geschichtserzählung aufgezwungen, sondern erscheint als ein – vielleicht auch in manchem unangenehm deutungssoffenes – Beziehungsgeflecht. Doch sind es gerade die Unschärfen, die dazu provozieren, sich mit den großen Sinnfragen auseinanderzusetzen. Insofern wird hier das tendenziell autoritäre Prinzip eines musealen Zeigens eminenten Objekte nicht grundsätzlich negiert, gleichwohl aber durch die logischen Brüche in der Raumabfolge erheblich konterkariert.

Offenbar geht es in Situation Kunst auch um krisenhafte Momente der Kunsterfahrung – nicht umsonst wird im Entree hierauf schriftlich verwiesen; noch deutlicher wird dies aber angesichts der Exponate im Multifunktionsraum des Untergeschosses. Mit der Hiroshima-Arbeit von Arnulf Rainer und Dirk Reinartz' KZ-Fotografien wird dort vor Augen geführt, dass eine historische Teleologie des Fortschritts diskreditiert ist, und dass es in der Kunst offenbar nicht nur um das Evidente, Wahre und Stimmige geht, sondern auch – oder sogar vor allem – darauf ankommt, eine Form zu finden, sich menschlichen Abgründen zu stellen. Womöglich zählt diese Auseinandersetzung sogar zu den entscheidenden Aufgaben künstlerischer Tätigkeit. In Situation Kunst wird ein solches Verständnis jedenfalls nahegelegt. So gesehen wäre nicht wenig gewonnen, wenn man den Erweiterungsbau von Situation Kunst als eine Sloterdijksche »Schule des Befremdens« verstünde, in welcher ein Oszillieren unseres Ichs mit dem Nicht-Ich möglich werden könnte.

1 Die gleichermaßen lapidare wie legendäre Antwort des Rockstars Frank Zappa lautete damals, im April 1979: »I am a musician and I'm giving a concert.« (<http://www.arf.ru/Notes/Yawwi/conhd.html>; abgerufen am 1. Oktober 2007).

2 Vgl. zur Fundierung des Museums im Nationalstaat Boris Groys: *Logik der Sammlung*, München, Wien 1997 sowie Rainer Ganahl: Museen und öffentlicher/gegenöffentlicher Raum im global-kapitalistischen Zeitalter der digitalen Konvertierbarkeit, in: *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Christian Kravagna (Hg.), Köln 2001, S.163-165. Ganahl schreibt: »Museen, Kunsthallen und Kunsthäuser jeder Art können ihre Legitimation kaum mehr länger aus ihrer physischen Präsenz und einem kaum hinterfragten Selbstverständnis herleiten. Historisch sind sie das Koprodukt der Nationalstaatenbildung und einer kritischen, legitimationsbedürftigen Öffentlichkeit. Für die bürgerliche Ära des 19. Jahrhunderts hatten Museen, ihre Produkte, ihre Ideologien und ihr Publikum eine wesentliche Bedeutung, die kaum mehr nachvollziehbar ist, lösen sich in Europa doch gerade die nationalstaatlichen Entitäten auf, die sie zu rechtfertigen hatten.« (ebd., S. 163).

3 Vgl. hierzu etwa Mieke Bal: Sagen, Zeigen, Prahlen, in: Dies.: *Kulturanalyse*, Frankfurt/M. 2002, S. 72-116.

4 Vgl. hierzu etwa Irene Below, Beatrice von Bismarck (Hg.): *Globalisierung, Hierarchisierung: kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005.

5 Peter Sloterdijk: Museum – Schule des Befremdens, in: *Der ästhetische Imperativ*, Peter Weibel (Hg.), Hamburg 2007, S. 354-370, hier S. 358.

6 Eine beispielhafte Kritik hegemonialer Geschichtsdeutungen in Museen formuliert Mieke Bal in ihren präzisen Beschreibungen ethnologischer Sammlungen. Vgl. Fußnote 3.

7 Peter Richter: Zehntausend Tänzer vor Seerosen, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 47, 21.11.2004, S. 27. Richter spricht hier von der »Kanonisierungsmaschine« MoMA und von der »Gattungsapartheid« die zu herrschen scheint. Vgl. zu kritischen Stimmen auch Jordan Mejias: Licht und Luft hinter Klostermauern. Die Architektur des neuen Museum of Modern Art, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 271, 19.11.2004, S. 37, der das MoMA nicht ohne Ironie als die »Firmenzentrale des Modernismus« bezeichnet.

8 Zu geschichtstheoretischen Überlegungen, die Geschichte als Deutungspraxis zu formulieren, vgl. etwa Jörn Rüsen: *Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens*, Frankfurt/M. 1990.

9 Vgl. zu diesem Begriff Karen van den Berg, Birger Priddat: Branding Museums. Marketing als Kulturproduktion, Kulturproduktion als Marketing, in: *Das Museum als Marke, Branding als strategisches Managementinstrument für Museen*. Tagungsband zur gleichnamigen Veranstaltung des Fortbildungszentrums Abtei Brauweiler/Landschaftsverband Rheinland, Rheinischer Archiv- und Museumsamt 2003, Hartmut John (Hg.), Bielefeld 2008.

10 Vgl. auch Jordan Mejias (s. Fußnote 7): »Der moderne Mensch hat gelernt, ohne Gewissheiten zu leben. Wohin er schaut, ob in sich hinein oder in die Welt hinaus, überall öffnen sich Abgründe und stürzen Fundamente ein. Kunst ist davon nicht ausgenommen, im Gegenteil; das lebensweite Beben bringt auch sie in Bedrängnis und mit ihr das Museum, also jenes Institut, das ihre seismographischen Aufzeichnungen sammelt. Es gibt freilich einen Ort, der sich als erdbebensicher empfiehlt: Das New Yorker Museum of Modern Art feiert die existentielle Ungewissheit, indem es künstlerische Gewissheit schafft.«

11 Johann W. von Goethe: *Italienische Reise*, Erich Trunz (Hg.), Bd. II der Hamburger Ausgabe sämtlicher Werke, München 2002, S. 545.

12 Vgl. zu dieser Debatte die Sammelbände von Christian Kravagna (s. Fußnote 2) und von Paul Noever (Hg.): *Das diskursive Museum*, Ostfildern 2001.

13 Im Diskurs zur Lage der Museen ist allenthalben von einem »Zwang zur Öffentlichkeit« die Rede bzw. davon, »daß die Museen (andere Ausstellungsinstitutionen eingeschlossen) mehr und mehr unter den Druck eines ihnen teils von außen auferlegten, teils von ihnen selbst verursachten Zwangs zu immer größerer positiver Öffentlichkeitswirkung geraten sind«, in: Ulrich Weisner: Museen unter dem Zwang zur Öffentlichkeit, in: *Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren*. Festschrift Hugo Börger zum 65. Geburtstag, Achim Preiß u.a. (Hg.), München 1990, S. 175-190, hier S. 176.

- 14 Jürgen Habermas beschrieb in seinem Buch *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, durch welche gesellschaftlichen Umwälzungen die Kunstinstitutionen es jetzt immer weniger mit dem Bürgertum und den klaren Strukturen seines Kulturproduktionszusammenhangs zu tun hatten und sich verstärkt mit den schwer auszumachenden Anforderungen eines so genannten ›breiten Publikums‹ auseinandersetzen mussten. Vgl. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied am Rhein, Berlin 1968, insb. S. 19ff. Habermas spricht von einer Spaltung des Publikums »in Minderheiten von nicht-öffentlich rasonnierenden Spezialisten« einerseits und einer großen »Masse von öffentlich rezipierenden Konsumenten« andererseits (ebd., S. 192).
- 15 Vgl. hierzu Arthur C. Danto: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 237.
- 16 Max Imdahl (geb. 1925) war der erste Lehrstuhlinhaber des Kunstgeschichtlichen Instituts der 1962 gegründeten Ruhr-Universität Bochum und nahm 1965 in der Riege der ersten Professoren den Lehrbetrieb auf. Imdahl hatte die Konzeptionsphase des ersten Bauabschnitts von Situation Kunst noch begleitet, starb aber 1988 noch vor der Eröffnung.
- 17 Viele Informationen und konkrete Hinweise zu Situation Kunst, die diesem Text zugrunde liegen, gehen auf anregende Gespräche und Diskussionen mit Silke und Alexander von Berswordt-Wallrabe zurück, denen ich an dieser Stelle herzlich danken möchte.
- 18 Max Imdahl: *Giotto. Arenafräsen. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1988 (2. erw. Aufl.), S. 97.
- 19 Ebd. S. 14. In der Ikonik verbinden sich nach Imdahl »sehendes Sehen« und »wiedererkennendes Sehen« zu »erkennendem Sehen« (ebd. S. 43 u. 45). Zum Begriff der Ikonik vgl. auch: Max Imdahl: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: *Was ist ein Bild?*, Gottfried Boehm (Hg.), München 1994, S. 300-324. Hier betont Imdahl, dass die Ikonik anders als die Ikonografie nach Panofsky die »auf die Struktur des Bildes gerichtete Anschauung« in den Blick nimmt (ebd., S. 314).
- 20 Den zweiten Bauabschnitt entwickelte Alexander von Berswordt-Wallrabe gemeinsam mit seiner Frau Silke in engem Dialog mit den beteiligten Künstlern.
- 21 Unter den Bäumen sind einige Naturdenkmäler, wie eine 250 Jahre alte Blutbuche oder eine 600-800 Jahre alte Eibe.
- 22 Rüdiger Jordan: *Von Kapiteln, Kanzeln und Taufsteinen. Ein spannender Führer zu 67 Kirchen und Klöstern im Ruhrtal*, Essen 2006, S. 34. Die seit langem nicht mehr genutzte Sylvester-Kapelle verfiel schon im 19. Jahrhundert. Das im späten 16. Jahrhundert erbaute Wohnhaus, einst Sitz der Familie von Berswordt-Wallrabe, wurde bei einem Luftangriff im Mai 1943 bis auf wenige Grundmauern zerstört.
- 23 Vgl. hierzu etwa August Rode, Hartmut Ross, Ludwig Trauzettel: *Der Englische Garten zu Wörlitz*, Berlin 1994.
- 24 Das Aufsichts- und Vermittlungspersonal wird im Übrigen ausschließlich aus Studenten der Ruhr-Universität rekrutiert.
- 25 Maria Nordmans Arbeit ist die Neuversion der für die Documenta 1977 entstandenen Arbeit *Room with two doors*. Vgl. hierzu und auch zu den übrigen Arbeiten des ersten Bauabschnitts von Situation Kunst: Jörg van den Berg, Karen Schübeler, Stefan Gronert, Thomas Jansen, Carina Plath (Hg.): *Situation Kunst (für Max Imdahl)*, Düsseldorf 1993.
- 26 In einem der Häuser befindet sich ein Environment des US-amerikanischen Bildhauers Richard Serra, in einem weiteren Arbeiten der Europäer Norbert Kricke, Gotthard Graubner, Arnulf Rainer und Jan J. Schoonhoven; in einem dritten, durch einen Gang mit den ›Europäern‹ verbundenen Haus, ist schließlich eine Raumarbeit des kanadischen Bildhauers David Rabinowitch zu sehen.
- 27 Michel Foucault, Daniel Defert: *Die Heterotopien. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt/M. 2005, S. 16. Foucault bezeichnet einen bestimmten Raumtyp mit dem eigenen Terminus der »Heterotopie«. Auch Museen und Bibliotheken seien Gegenräume oder Heterotopien, »gegen die Außenwelt vollkommen abgeschlossen, aber zugleich auch völlig offen. Jeder hat Zutritt, doch wenn man eingetreten ist, stellt man fest, dass man einer Illusion aufgesessen ist. Die Heterotopie ist ein offener Ort, der uns jedoch immer nur draußen lässt« (ebd., S. 18). Und dies »indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist« (ebd., S. 19-20).
- 28 Zur Bedeutung dieses Baumes vgl. auch: Franz Gruber: Über Wachstum und Alter der drei bedeutsamsten Süntelbuchen (*Fagus sylvatica* L. var. *suentelensis* SCHELLE) Deutschlands (Gremshem/Raden/Lauenau), in: *Allgemeine Forst- u. Jagdzeitung* 174 (2002), 1, S. 8-14.
- 29 Vgl. S. 93ff. in diesem Band.

30 So verschieden die kulturellen Formen der Todesbewältigung auch sein mögen, das Grundproblem des Menschen besteht nach Assmann darin, im Unterschied zum Tier um seine eigene Sterblichkeit zu wissen und im Unterschied zu den Göttern aber selbst nicht unsterblich zu sein: »Aber der Mensch dieses exzentrische Wesen [...] verbindet Wissen und Sterben« (Jan Assmann: *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Todesriten im Alten Ägypten*, Frankfurt/M. 2000, S. 11). Er schreibt weiter: »Alle Kulturen lösen dieses Urproblem der menschlichen Existenz auf ihre Weise, und es gibt gewiß keine Kultur, die sich nicht als Lösung dieses Problems verstehen und auf diese Kernfrage hin analysieren ließe. Die jeweiligen Lösungen sind aber grundverschieden. Hier gibt es keine Universalie. So einförmig der Tod sich aus biologischer Perspektive ausnehmen mag, so tausendfältige Formen nimmt seine kulturelle Überformung und Bewältigung an« (ebd., S. 16).

31 »Das Aufrichten von Steinen, von Solitären oder steil geschichteten Steinhäufen, das Aufstellen von Malen oder Gruppen von Monolithen (wie zum Beispiel Stonehenge), das Aufbauen von Richtbäumen, behauenen Säulen und Obelisken gehört zur ältesten, aber

weiterwirkenden Schicht kultureller Aktivitäten. Deren Sinn bestand unter anderem darin, [...] dem Gedenken oder dem Kult, auch der Stiftung von Dauer zu dienen usf. Die gespeicherte Kraft des Aufgerichteten gehört zu den kulturellen Primärerfahrungen, die somatisch, psychisch und anthropologisch tief verankert sind. Noch die – auf Sockeln – erhöhten figuralen Standbilder und Denkmäler knüpfen daran, schon allein deshalb, weil der Akt ihres Sturzes, die Ein ebnung der Vertikale und ihrer Macht, eine signifikante, eine gefürchtete Bedeutung mit sich führt. Der Sturz des Bildwerkes bedeutet auch den Sturz dessen, den es darstellt, seinen Untergang und Tod« (Gottfried Boehm: *Im Schwerefeld. Wege der Erfahrung mit Serras Plastik*, in: *Richard Serra. Inter section*, M. Schwander (Hg.), Basel, Düsseldorf 1996, S. 46-71, hier S. 56).

32 Real ist etwa die Integration von Nichtkunst bzw. des toten Baumes.

33 Zur eindrucksvollen Biografie und zu seiner dissidenten und einfallsreichen kuratorischen Praxis Piet van Daalens vgl. Alexander von Berswordt-Wallrabe: *Etwas zu Piet van Daalen*, Bochum 2005. Von Berswordt-Wallrabe schildert den Museumsdirektor hierin anhand seiner Inszenierungs-ideen als ein Vorbild für alternative museale Konzepte, die zugleich einfach, unpräntiös und wirksam sind.

34 »The basic problem is what to do with paint«, lautete die Devise des 1930 in Nashville, Tennessee geborenen Puristen Robert Ryman.

35 Ad Reinhardt: *Art as Art*, in: *Schriften und Gespräche*, Thomas Kellein (Hg.), München 1955/1984, S. 59.

36 Über eine solche Konzeption von Kunst schrieb Imdahl, dass in ihr ein »Vermögen von Welthabe erlischt, wie immer man in diesem Verlust eine Einschränkung oder eine Bereicherung von Ichbewußtheit erblicken möchte« (Max Imdahl: *Überlegungen zur Identität des Bildes*, in: *Max Imdahl. Reflexion – Theorie – Methode*, Gottfried Boehm (Hg.), Frankfurt/M. 1979/1996, S. 381-423, hier S. 410).

37 Hans Ulrich Gumbrecht: *Diessets der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/M. 2004, S. 12.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 34.

40 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik*, Berlin 2006. »Die anti-repräsentative Revolution« der Malerei hat nach Rancière mit einer Idee der »Reinheit« der Malerei zu tun, die der Nachahmung entsagt und, wie im Falle von Kasimir Malewitsch mit einer pathetischen Gesamtvision »eines neuen Menschen« einhergeht (ebd., S. 31ff.).

41 Gottfried Boehm spricht von einer ikonoklastischen Natur von Reinhardts Bildern, von einer »Gebärde des Abschieds und der Versenkung und Löschung« (Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 65).

42 Ad Reinhardt (s. Fußnote 35), S. 101.

43 Ebd., S. 136.

44 Martin Heidegger: *Was ist Metaphysik?* (Freiburger Antrittsvorlesung von 1929), Frankfurt/M. 1955, S. 22.

45 Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an*, München 1999.

46 Vgl. zu diesem Begriff Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beizwerk des Buches*, Frankfurt/M. 1992.

47 Dieser Satz wurde ihm von einem Kellner eines chinesischen Restaurants übergeben, der für ihn ein schwerwiegendes Inszenierungsproblem gelöst hatte. Der Kellner war in China ursprünglich Architekt. Vgl. Fußnote 33.

48 Laut C14-Analyse ist die Skulptur zwischen 1324 und 1439 entstanden.

49 Max Imdahl: *Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung*, in: s. Fußnote 36, S. 282-302, hier S. 296.

50 Dies wird besonders deutlich in seinem Buch »Über Gewissheit« (Ludwig Wittgenstein: *Über Gewissheit*, Frankfurt/M. 1992).

- 51 Dies ist eines der berühmten Postulate von Donald Judd. Vgl. Donald Judd in: Questions to Stella and Judd by Bruce Glaser, *Art News* 65 (1966), S. 55-61, hier S. 61.
- 52 Gianni Colombo: *Kinetische Objekte, Strukturen und Räume*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Morsbroich Leverkusen/Kunsthalle Baden-Baden/Staatliche Kunsthalle Kiel, Leverkusen 1975, S. 10.
- 53 Es war Flavins Zeitgenosse, der Maler Frank Stella, der dieses Diktum formulierte; vgl. Frank Stella (s. Fußnote 51), S. 59.
- 54 Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an*, München 1999, S. 43.
- 55 Jacques Rancière: *Politik der Bilder*, Zürich, Berlin 2005, S. 142.
- 56 »Serras Plastik ist nicht das ›Bild‹ sondern der Realfall einer Existenzstruktur« (Max Imdahl: Serras *Right Angle Prop* und *TOT*. Konkrete Kunst und Paradigma, in: *Max Imdahl. Zur Kunst der Moderne*, Gesammelte Schriften, Bd. 1, Angeli Janhsen-Vukicevic [Hg.], Frankfurt/M. 1996, S. 316-327, hier S. 323.)
- 57 Omphalos heißt griech. »Nabel«. Im antiken Griechenland wurde der so genannte Omphalos – ein Stein, der den Mittelpunkt der Welt markiert – im Apollon Tempel von Delphi verehrt.
- 58 Max Imdahl (s. Fußnote 56), S. 323ff. Vgl. auch Karen van den Berg: *Der leibhafte Raum. Richard Serras Terminal in Bochum*, Reihe Kunst-Ort Ruhrgebiet, Bd. 1, Ostfildern 1995.
- 59 Ebd. S. 325.
- 60 Max Imdahl: Überlegungen zur Identität des Bildes, in: *Max Imdahl. Reflexion – Theorie – Methode*, Gottfried Boehm (Hg.), Frankfurt/M. 1979/1996, S. 381-423, hier S. 416.
- 61 So möchte ich diesen geforderten Wahrnehmungsmodus im Anschluss an Umberto Eco Konzept der »interpretativen Kooperation« nennen. Vgl. Umberto Eco: Theorien interpretativer Kooperation, in: *Ästhetische Erfahrung heute*, Jürgen Stöhr (Hg.), Köln 1996, S. 59-85.
- 62 In einem verwandten Sinne schlug Gottfried Boehm vor, Kunst als »sinnlich organisierten Sinn« zu bestimmen. Vgl. Gottfried Boehm: Bildsinn und Sinnesorgane, in: *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19 (1980), S. 118-132, hier S. 119.
- 63 Peter Sloterdijk: Museum – Schule des Befremdens, in: *Der ästhetische Imperativ*, Peter Weibel (Hg.), Hamburg 2007, S. 354-370, hier S. 357.
- 64 Ebd. S. 360.
- 65 Bazon Brock: Gott und Müll. Museen sind Schöpfer von Zeit, in: *Das diskursive Museum*, Peter Noever (Hg.), Ostfildern 2001, S. 25-31, hier S. 27.
- 66 Vgl. Erwin Panofsky: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1955/1978, S. 38.
- 67 In völkerkundlichen, archäologischen und kunstgeschichtlichen Sammlungen sind es sonst zumeist die wissenschaftlich ausgebildeten Kustoden, die solche Inschriften verantworten, aber üblicherweise nicht ersichtlich autorisieren. Mieke Bal hat auf diesen Umstand in ihrem Text »Sagen, Zeigen, Prahlen« (in: Dies.: *Kulturanalyse*, Frankfurt/M. 2002, S. 72-116) kritisch hingewiesen, indem sie nach dem »unsichtbaren Ich« der Beschriftungen im American Museum of Natural History fragte und die berechtigte Frage stellte: »Wer spricht?« (vgl. ebd. S. 77f.).
- 68 So gibt es denn auch nach wie vor kaum eine größere Peinlichkeit als die Fälschung im Museum. Vgl. zur Notwendigkeit von Seltenheit und Exklusivität für die spezifisch deiktische Didaktik des Museums auch Karen van den Berg: Ausstellung, in: *Das große Lexikon Medien und Kommunikation*, Leon R. Tsvasman (Hg.), Würzburg 2006, S. 49-54, hier S. 49. Zum Musealen als eigene Strategie der Weltaneignung vgl. vor allem Peter Sloterdijk (s. Fußnote 63), S. 357ff.
- 69 Max Imdahl: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: *Was ist ein Bild?*, Gottfried Boehm (Hg.), München 1994, S. 300-324, hier S. 308.
- 70 Insofern erscheinen die spiegelnden Glasvitrinen als Kompromiss, der nicht der besseren Sichtbarkeit, sondern dem Schutz der Objekte dient.