

Heiligen Veits gedacht werden, und wissen Sie, die Frage nach der Authentizität entscheidet doch letztendlich der Glaube.« (MdUD: Nachwort, 116)

Die Wiedergabe dieses Gesprächs verweist die materielle Welt als Beweis in ihre Schranken und rückt eher den Glauben bis hin zur Magie an die Stelle der Überprüfbarkeit; eine Überprüfbarkeit, die für Besucherinnen und Besucher im Museum in der Regel sowieso nicht gegeben ist.⁶⁹ Mit seinen sich nach und nach selbst enthüllenden Fakes macht Albrecht darauf aufmerksam, dass wir jedem Museum vertrauen müssen, weil Kontrolle nicht so einfach möglich ist. Er stellt damit gleichzeitig die Erinnerung, die Erzählung, die Freude an der Geschichte und die Fabulier- und Erzähllust in den Vordergrund.

Depot

Das hintere Zimmer des kleinen »Museums der Unerhörten Dinge« dient als Depot. In ihm befinden sich die Exponate, die gerade in keiner Ausstellung gezeigt werden, und die Dinge, die in Albrechts Besitz gelangt sind, aber noch nicht erhört wurden. Hier fällt besonders Albrechts Aufbewahrungssystem und Sortierung ins Auge. In seiner Ausgestaltung reflektiert das »Museum der Unerhörten Dinge« diese Systematisierungen des Aufbewahrens, aber auch die Frage nach der Aufgabe des Depots generell – in Bezug auf einen gesellschaftlichen Wissenskanon, aber auch bei der Frage nach dem noch nicht Festgelegten, noch nicht Erforschten.

Dinge im Depot

Die erhörten Exponate im Depot sind fast alle (in Schubladen oder Kisten) verstaut, die Dinge ohne konkrete Geschichte befinden sich an den Wänden. Sie sind nach Gewichtsgruppen sortiert und in 13 Gruppen angebracht, von der Einheit der 0-5 g schweren Gegenstände (siehe Abb. 16) bis zu einer mit 500 g und mehr.

Albrecht nutzt das Depot damit auch als Schaudepot: Die Tür steht meist offen, man kann aus dem Ausstellungsbereich hereinschauen und Albrecht führt Besucherinnen und Besucher auch in den Raum und berichtet von Dingfunden, den noch nicht erhörten Dingen und dem Stellenwert des Museumsdepots. Zur Frage der Aufnahme der Dinge in das Depot schreibt Albrecht auf seiner Homepage:

Es ist eine rein subjektive Auswahl, die offenbar keiner bewussten, beschrieben Regel unterworfen ist, außer die der persönlichen Zuneigung, der gegenseitigen Anziehung. Es sind wunderliche Dinge, schöne, kuriose, einfache, rätselhafte oder einfach ›nur‹ banale Gegenstände, die meine Aufmerksamkeit auf sich ziehen, die

69 Vgl. Klein 2004, S. 87f.

mir ins Auge springen, gesprungen sind, und Aufnahme in das Depot gefunden haben, mit denen ich nun ein ›Ding‹ laufen habe.⁷⁰

Abb. 16: *Unerhörte Dinge von 0-5 g*



Wieder ist es die Belebtheit bzw. das vermeintliche Eigenleben des einzelnen Gegenstandes, das entscheidend für die Aufnahme in die Räumlichkeiten des Museums wird.

Jedes Museumsdepot besitzt grundsätzlich die Aufgaben des Bewahrens, Verwahrens und Sortierens der Teile der materiellen Welt, die nicht dem Verfall, dem Verlust oder dem Vergessen preisgegeben werden sollen und denen ein möglicher Wert zugesprochen wird (welcher sich manchmal aber auch erst noch herausstellen muss). Das Depot ist auch der Ort der Arbeit an den Dingen, es dient neben der Aufbewahrung auch der Pflege und gegebenenfalls der Restaurierung der versammelten Gegenstände. Depots sind meist deutlich größer, als im Ausstellungsbereich offensichtlich wird: Das Depot versammelt in der Regel ein Vielfaches der gezeigten Sammlung⁷¹ und ist für die Öffentlichkeit nur bedingt bis gar nicht zugänglich.

Historisch gesehen gab es in den Vorformen des modernen Museums kein abgespaltenes Depot. Gelagert wurde die gesamte Sammlung in der Regel als Gan-

⁷⁰ www.museumderunerhoertendinge.de/museum_de/depot/depot.html

⁷¹ Martina Griesser-Sternschneg gibt an, dass in großen Museen in der Regel nur etwa ein Zehntel des Bestandes in Ausstellungen zu sehen ist (2013, S. 104); siehe auch Jürgensen 1993, S. 27.

zes in einem oder mehreren Räumen. Aufbewahrungselemente wie Schubladen von Schauschränken waren im Ausstellungsraum untergebracht und damit Teile der Ausstellungsarchitektur. Aufgrund von wachsenden Sammlungen und damit verbundener Platznot wandelten sie sich zu eigenen Bereichen mit einer eigenen Grammatik und begründeten damit das Entstehen von Museumsdepots. Während zu früheren Zeiten der Museumsbesuch einem privilegierten Publikum zukam, öffneten sich die Museen spätestens mit dem 19. Jahrhundert einem breiteren Publikum.⁷² Dem folgten Forderungen nach einer stärkeren Didaktisierung der »überfüllten Schausammlungen, die für den Laien keinerlei Orientierung zuließen«⁷³. Das Depot als Aufbewahrungsort und somit die Trennung in eine Schau- und eine Spezialsammlung ermöglichte einen klarer strukturierten und auf bestimmte Aspekte fokussierten Ausstellungsraum.

Diese Trennung galt zunächst als verwerflich, wurde damit doch der Wissenszugang eingeschränkt und Teile der Sammlungen durch die institutionelle Selektion bewusst verborgen. Heute nehmen wir daran keinen Anstoß mehr, wir haben uns längst an die Deutungs- und Beschränkungsmacht der Institution Museum gewöhnt.⁷⁴

Die moderne Unterscheidung der Aufgaben des Museums in ›Ausstellen und Sammeln‹ (Klein) oder auch ›Exponieren und Deponieren‹ (Korff) wurde erst mit dieser Zeit manifest. Somit waren auch die beiden Bereiche unterschiedlichen Personengruppen zugänglich oder eben nicht zugänglich: die Schausammlung einer interessierten Öffentlichkeit, das ›hermetische Depot‹⁷⁵ in erster Linie Museumsmitarbeiter:innen und Wissenschaftler:innen. Depots unterliegen zudem einer starken Regelhaftigkeit, einem jeweils spezifischen System der Sortierungen und Normativität.

Im »Museum der Unerhörten Dinge« befindet sich das Depot immer noch sehr nah am Ausstellungsbereich. Dass Roland Albrecht die Besucher:innen in sein Depot hineinblicken lässt (im Museum ganz konkret und virtuell auf der Homepage), knüpft zum einen an die alte Tradition der Schatz- und Wunderkammern an, in denen der Besitzer seine Schätze hervorholte und präsentierte, zum anderen aber auch an neue Tendenzen des Schaudepots und des begehbarer Depots⁷⁶ bzw. ei-

72 Vgl. ebd., S. 9.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 9f.

75 Klein 2004, S. 139.

76 Zur Unterscheidung der beiden geöffneten Depotformen siehe Criesser-Sternscheg 2013, S. 103.

ner Bemühung um Transparenz und Demokratisierung im zeitgenössischen Museumsbetrieb.⁷⁷

Nicht zuletzt um die Öffentlichkeit für gegenwärtige Herausforderungen im Museumsdepot zu sensibilisieren, öffnen viele Museen in den letzten Jahren ihre Depots. Das öffentlich zugängliche Depot [...] gibt zudem Raum für neue kuratorische Formate, für experimentelle Formen des Ausstellens und für die öffentliche Verhandlung der institutionellen Deutungshoheit.⁷⁸

Diese neuen oder besonderen Formen etabliert auch Albrecht in seinem Museumsdepot. Indem die noch nicht erhörten Gegenstände an die Wände gruppiert und befestigt sind und sich ähnlich wie Wolken über die Wände ziehen, wählt er ein Verfahren, das gleichzeitig der Sortierung und Aufbewahrung, aber auch dem Zeigen dient: Die Art der Lagerung ist gleichzeitig Präsentations- und Inszenierungsform. Die Sortierung der Objekte nach Gewicht vermeidet inhaltliche Kategorisierungen und Zuschreibungen, die die Dinge semantischen Gruppen zuordnen.⁷⁹ Die Gegenstände bleiben so zunächst, bis sie ihre Geschichte offenbaren, völlig unbeschrieben. Folgt man den Ausstellungsformen von Michael Parmentier, könnte man hier von einer aleatorischen Komposition sprechen, einer Art negativer Komposition, die Verbindungen negiert und zufällig entsteht. Parmentier bezieht sich dabei auf die Musikform der Aleatorik, die einzelne Töne kombiniere und »von allen Kontexten emanzipiere[]«⁸⁰. Er gibt als Beispiel für diese Form der Ausstellung eine alphabetische Sortierung an, eine bis auf einen Faktor völlig willkürliche Zusammenstellung, die er in der Ausstellung als »Dachbodeneffekt«⁸¹ bezeichnet. Albrechts Strukturierung nach Gewicht erzeugt einen ähnlichen Effekt: Solange die Dinge an der Wand hängen, haben sie keine Geschichte, nicht einmal eine inhaltliche Kategorie. Sie haben nur ein Gewicht – und das hat jedes materielle Objekt. Die willkürlichen Kontexte der Dinge in dieser Anordnung wiederum beflügeln möglicherweise das Erzählen. Frank Jürgensen konstatiert in seinem Aufsatz »Aussetzen. Über Vorgänge zwischen Ausstellung und Depot« allgemein zum Depot: »[S]o erzwingen die Einzelobjekte, da ihnen der Kontext mangelt, alle Arten phantasierter Fortsetzung, die jeweils einzeln für sich aus dem Vorkommnis etwas Wichtigeres, Größeres machen.«⁸²

77 Vgl. Beyer 2010, S. 154.

78 Griesser-Sternscheg 2013, S. 11.

79 Normalerweise würden Lagerung und Systematisierungen nach rein wissenschaftlichen Kriterien erfolgen sowie materiellen Beschaffenheiten wie »Größe, Format, Materialbeschaffenheit, Zustand und Alterungsverhalten« (Griesser-Sternscheg 2013, S. 122).

80 Parmentier 2012, S. 154.

81 Ebd.

82 Jürgensen 1993, S. 26, hier allerdings in Bezug auf einen Roman von Flaubert.

Auch Martina Griesser-Sternscheg rekurreert in ihrer Monografie »Tabut Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart« auf diesen Aspekt des produktiven, fortsetzenden Imaginierens, den sie als einen besonderen des Schaudepots bzw. des begehbarer Depots sieht, wobei sie sich anscheinend aber eher auf große Museen und demnach große Depots bezieht:

Das Schaudepot verspricht [...] ein soziales und kommunikatives Erlebnis, das an vormuseale Galerien erinnert: Man darf flanieren und promenieren. Angesichts der großen Objektmengen in den meisten Depots können die BesucherInnen keine vollständige Informationsvermittlung über den gesamten Bestand erwarten und umgekehrt wird von den BesucherInnen auch nicht erwartet, sich für alles restlos zu interessieren. Und so können im »Freiraum Schaudepot« individuelle Geschichten entstehen, die abseits des Ausstellungs- und Aktualitätszwangs über die Sammlung erzählen.⁸³

Und weiter mit Bezug zu Michael Fehr:

Das vorgegebene Narrativ von Dauer- und Sonderausstellungen wirke manchmal ›wie ein Korsett‹, das keine anderen Erkenntnisse für die Besucher:innen zulässt, möglicherweise auch keine Deutung gegen die Museums- oder Sammlungs-idee.⁸⁴

Diese Freiheit der Erzählungen, die Griesser-Sternscheg hier hervorhebt und die sich aus einer Dinglektüre ergibt, die ohne ergänzende textuelle Elemente auskommen muss bzw. darf, ist das Prinzip von Albrechts Museum. Er führt diese Dinglektüre vor, der ›Freiraum Schaudepot‹, den sie benennt, ist bei ihm ein ›Freiraum Museum‹. Zwar wird den Dingen *eine* Geschichte zugewiesen, aber über die Vorgänge im Depot und Albrechts Erläuterungen zum Museum wird diese als *eine mögliche* (im Referenzraum des »Museums der Unerhörten Dinge«) offenbart. Indem er zeigt, dass Dinge, auch Exponate, polysem sind, löst sich Albrecht vom Korsett einer bestimmten, kontextuell bedingten Lektüreidee – ein gewissermaßen anarchisches Verfahren, das dem Fantasieren den Vortritt vor dem wissenschaftlichen Recherchieren gibt. Albrecht nimmt in diesem Sinne die Rolle eines unzuverlässigen Erzählers ein.

Das von Griesser-Sternscheg genannte Gehen und gar Promenieren ist im winzigen »Museum der Unerhörten Dinge« schwierig. Ein Museumsbesuch hier vollzieht sich eher im Stehen und Lesen bzw. Zuhören, was eine Nähe zum Theater erscheinen lässt: Vergleiche von Ausstellungen mit Aufführungen bzw. der Bühne werden immer wieder zur Veranschaulichung der Unterschiede von Ausstellung

83 Griesser-Sternscheg 2013, S. 108.

84 Ebd., S. 108f.

und Depot, und somit Darbieten und Verwahren, in der Forschungsliteratur genutzt.⁸⁵ Dazu passt auch die Metapher des Blicks hinter die Kulissen, den das Schaudepot ermöglicht und das unter anderem dessen Faszination für Besucherinnen und Besucher ausmachen könnte. Der Besuch eines Museumsdepots eröffnet einen Blick in sonst nicht zugängliche Bestände, in die Vielzahl dessen, was gezeigt werden könnte, aber im Moment eigentlich nicht gezeigt wird. Griesser-Sternschech betont die »Faszination am Verborgenen« generell, das »Prinzip des verbotenen Ortes«⁸⁶ als Gründe für ein Interesse am Museumsdepot. Bei Albrecht ist dieses Interesse aber wahrscheinlich noch durch einen weiteren Aspekt gespeist: Der Blick hinter die Kulissen des »Museums der Unerhörten Dinge« bezieht sich auch auf die Machart des Museums – wobei Albrecht dazu je nach Führung mal mehr oder weniger preisgibt und die Fiktionen sich auch stark in seine mündlichen Erläuterungen einschleichen. Als Betrachterin oder Betrachter neigt man nichtsdestotrotz dazu, gerade bei diesem Blick in das normalerweise Verbogene, dem Rätsel von richtig und falsch, von Realität und Fiktion auf die Spur kommen zu wollen. Eine Erwartung, die nicht unbedingt erfüllt werden kann; etabliert Albrecht doch eine Verschränkung von Realität und Fiktion bis zu ihrer Unauflösbarkeit, die eine neue Logik eröffnet, die nicht mehr der binären Erwartung von richtig und falsch entsprechen kann, sondern mit Facetten des Denkbaren, Möglichen, Wahrscheinlichen spielt. Albrechts Rolle als Vermittler der Dinge, als deren Sprachrohr (vgl. MdUD: Nachwort, 113), wird im performativen Teil, der Führung in das Depot, noch einmal besonders deutlich.

Das Depot als Fundgrube des noch nicht Festgelegten

Das Depot ist eine Fundgrube des noch nicht Festgelegten. Gottfried Korff unterscheidet zwei Modi der Museumsarbeit für Depot und Schauraum: den »Modus der Potenzialität«, den er für den Speicher feststellt, im Unterschied zum »Modus der Aktualität«⁸⁷, der auf die Ausstellung zutrifft. Die Potenzialität liegt in der Möglichkeit, die Dinge, die im Depot versammelt sind, in unterschiedlichen Kontexten zu präsentieren und sie demnach nach ganz unterschiedlichen Bedeutungen und Zusammenhängen zu befragen. Neben dem Austesten des Möglichen geht es aber im Depot vor allem auch um die Arbeit gegen das Vergessen und das Erinnern

⁸⁵ Siehe z.B. ebd., S. 108; Korff 2002d, S. 176; Schäfer 2005, S. 34f. Die Unterscheidung geht zurück auf Samuel Quicchebergs Traktat zum Museum »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« aus dem Jahr 1565. »Quiccheberg unterscheidet zwischen *theatrum*, der Schaubühne, dem Museum im eigentlichen Sinne, und dem *promtuarium imaginum*, dem Bildarchiv.« (Griesser-Sternschech 2013, S. 18) Jenseits dieses Aspekts scheint eine Parallelisierung von Museum und Theater aber problematisch und arg verkürzt.

⁸⁶ Ebd., S. 105.

⁸⁷ Korff 2002d, S. 170.

von Zusammenhängen, die festgelegt sind. Die Erinnerung fällt eigentlich in den Bereich des Gedächtnisses und ist demnach zunächst einmal ein personaler Vorgang bzw. eine aktive Tätigkeit. Aleida Assmann sieht allerdings auch Archive als Formen eines über das personale hinausgehenden, kulturellen Gedächtnisses, das eben diese Erinnerungsarbeit auch leistet bzw. vorbereitet.⁸⁸ Archive, als welche Museumsdepots auch zu verstehen sind, zählen nach Assmann zur Form des Speichergedächtnisses, das über das persönliche Gedächtnis hinausgeht. Sie sind institutionalisierte Formen des Gedächtnisses, deren Inhalte zwar existent sind, zum Teil aber noch nicht eingeordnet. Sie spricht von einer Aufbewahrung für »Fragen, die erst noch gestellt werden müssen«⁸⁹. Obwohl die Zeit dieser Dinge abgelaufen sei, »sichern [sie] die Basis dessen, was in der Zukunft noch über eine Gegenwart gesagt werden kann, wenn diese zur Vergangenheit geworden sein wird«⁹⁰. Dies, ebenso wie Korffs Feststellung der Potenzialität, korrespondiert mit Albrechts Er hören der Dinge. Zu einer bestimmten Zeit kann das Ding sich offenbaren, auf eine bestimmte Art wahrgenommen werden, die erst zu diesem Zeitpunkt möglich ist.

Die Formulierung »Fragen, die erst noch gestellt werden müssen« legt nahe, dass es im Archiv und Depot vielleicht gar nicht so sehr um das Erinnern, im Sinne von mentalem Hervorholen von Vergangenem, sondern um die »Verlustabsicherung«⁹¹ möglicher Erkenntnisse und bis jetzt ungesehener Perspektiven geht. Wobei natürlich auch Dinge in den Weiten ihrer Unterbringung, in ihren Klassifizierungen und Ordnungsformen verschwinden können. Assmann nennt dies das »Verwahrensvergessen«⁹²: Die Dinge werden abgelegt, aufbewahrt, sind nicht mehr Teil des aktiven Erinnerns. »Erinnerungsverluste«⁹³ sind ein grundsätzliches Problem von Sammlungspunkten, das Verschwinden einzelner archivierter Güter in den Weiten von Depots und ihren Klassifikationssystemen nicht zu vermeiden. In Albrechts kleinem Depot ist diese Gefahr nicht ganz so groß (und wird, was die nicht erhörten Dinge bzw. Dinge ohne jede Geschichte angeht, von Albrecht

88 Genaueres zum kulturellen Gedächtnis siehe auch J. Assmann 1988.

89 A. Assmann 2012, S. 30.

90 Ebd.

91 Jürgensen 1993, S. 25. »Depot bedeutet demnach noch etwas anderes als Verlustabsicherung [illusionär oder nicht] und gesichertes einstweiliges Vergessen; es ist beachtlich wie ein Depot auch der Übertragung von Bedeutungen zuarbeitet und schließlich auch Abstraktionen erleichtert, wie es aktiv und formalisierend an der Einstellung zu Dingen beteiligt ist.«

92 A. Assmann 2012, S. 27.

93 Jürgensen 1993, S. 25.

auch nicht für eine solche gehalten⁹⁴), unter anderem auch durch die Sichtbarkeit der Gegenstände, die an den Wänden platziert sind. Dass diese Gegenstände dort auf ihr ›Gehört-Werden‹ warten, positioniert sie gewissermaßen im »Purgatorium«, wie Assman den Zustand der Dinge im Archiv bezeichnet, »zwischen dem Inferno des Vergessens und dem Paradiso des Erinnerns«⁹⁵ – bei Albrecht könnte man vielleicht sagen: zwischen dem Inferno der Bedeutungslosigkeit und dem Paradiso der Bedeutung. Sie existieren in einem Zwischenstadium, sind gefunden, gewählt, aber noch nicht erkannt. Sie scheinen mit etwas aufgeladen, aber diese Ladung oder ihre Botschaft ist noch nicht deutlich. Damit befinden sie sich in einem »Zustand der Latenz«⁹⁶. Albrecht schreibt auf der Homepage des Museums über die Dinge im Depot:

Im Gegensatz zu den erhörten Dingen des Museums haben die unerhörten des Depots keine Geschichte. Ihre Geschichte ist das Depot als Gesamtes, in dem sie sich befinden. Die Dinge des Museums sind wichtige Artefakte aus verschiedensten Bereichen, die alle zur Bedeutung der Welt, zu ihrer Erklärung beitragen. In den Dingen des Depots schlummert diese Bedeutung, sie ist dort noch verdeckt, noch nicht erhort. Das Depot ist der Vorbereitungsort, die Lagerhalle, das Versteck der Bedeutsamkeit.⁹⁷

Die Metapher des verschütteten, des noch verdeckten Dinges, die Albrecht hier aufwirft, nutzt auch Assmann in Bezug auf die Objekte in Archiven:

Sie existieren in einem [...] Wartezustand zwischen den Zeiten: sie warten darauf, dass Spezialisten, Journalisten oder Künstler kommen, die in diesem Fundus Ausgrabungen machen, etwas entdecken und es ins allgemeine Bewusstsein zurückholen. Das tun sie, indem sie es in einen neuen Kontext stellen und für die Gegenwart mit neuer Bedeutung aufladen.⁹⁸

Nach Korff geschieht dies vor allem durch das Exponieren:

94 »Ein Ding, das nicht den Weg der Erinnerung, den Weg ›mit der Muschel verbinde ich den Urlaub‹ hinter sich hat, ist ein Unding. Ist ein solches Unding im Depot gelandet, stört es und lungert geschichtslos herum. Es sind traurige Dinge, deren Schicksal es ist, unbeachtet, störend zu bleiben und in der Vergessenheit wieder zu verschwinden.« (www.museumderunerhoertendinge.de/museum_de/depot/dep_015gr.html)

95 A. Assmann 2012, S. 30.

96 Ebd.

97 www.museumderunerhoertendinge.de/museum_de/depot/dep_010gr.html.

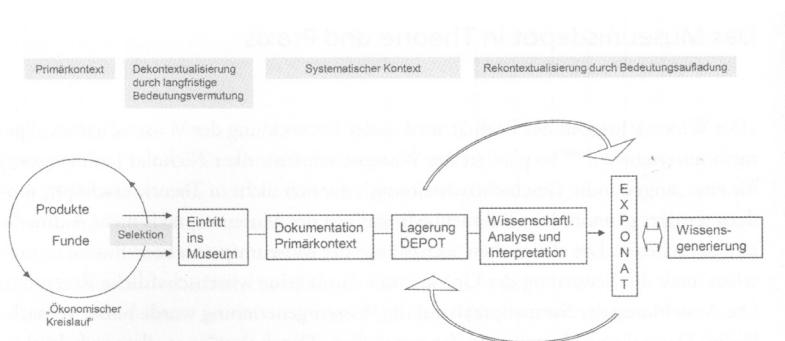
98 A. Assmann 2012, S. 30. Generell bedienen sich erstaunlich viele Forscher:innen auch bildlicher und anschaulicher Vergleiche bis hin zu Anthropomorphisierungen in Bezug auf die Objekte des Depots. Siehe z.B. Griesser-Sternscheg 2013 zum Eingang der Dinge in den Lagerzustand: »Und nun beginnt das Warten, das Warten auf die Beförderung in der ›Objekt-Karriere‹.« (S. 113).

Erst das Exponieren macht aus dem Zeugs den Zeugen, erst in der Auf- und Ge- genüberstellung wird der Zeuge aussagefähig, erst im Kreuzverhör der Ex-, Juxta- und Kontrapositionen wird der Zeuge zur Auskunft veranlaßt.⁹⁹

Im »Museum der Unerhörten Dinge« gibt es zwischen Deponieren und Exponieren noch den Zwischenschritt des Erhörens. In ihm macht das Erhören aus dem ›Zeugs‹ den ›Zeugen‹, das Exponieren konkretisiert dann die Bedeutung, indem es den Dingzeugen im Kontext zu anderen Dingen zeigt.

Hieran knüpfen sich auch die Wege der Dinge im Museum. Sie können sich zwischen Ausstellung und Depot hin und her bewegen bzw. sie werden bewegt. Griesser-Sternscheg macht diese Wege an einem Modell deutlich, das die unterschiedlichen Stationen eines Objektes vom lebensweltlichen Kontext über den Eintritt ins Museum, Lagerung im Depot bis hin zum Exponat in der Ausstellung abbildet.

Abb. 17: Das Theoriemodell von Griesser-Sternscheg



Die Bewegung zwischen Depot und Ausstellung stellt Griesser-Sternscheg als Kreislauf dar, wobei es im »Museum der Unerhörten Dinge« die Besonderheit gibt, dass das Exponat zwar wieder ins Depot wandern kann, wenn es nicht mehr gezeigt werden soll, es aber keinen Schritt zurück in den Status des Nichterhörten gibt, womit bei Albrecht der Gegenstand sehr viel stärker gezeichnet und damit festgelegt ist. So stellt sich die Frage, ob es nicht auch im regulären Museumsbetrieb immer eine Veränderung des Gegenstandes mit sich bringt, wenn er in einer bestimmten Ausstellung gezeigt wurde, – in Korffs Terminologie, einen bestimmten Zusammenhang bezeugt hat – und in diesem Sinne das Bild des Kreislaufs etwas zu kurz greift. Griesser-Sternscheg betont auch die Endgültigkeit die-

99 Korff 2002d, S. 170.

ses Kreislaufes, »aus dem es kein Zurück gibt, sondern nur ein Zirkulieren oder Oszillieren zwischen Lagerzustand und dem temporären Dienst als Bedeutungsträger«¹⁰⁰. Es gibt keine mögliche Rückkehr in den Primärkontext des Dings, die Museumsdinge sind von der Lebenswelt fundamental abgeschnitten – gleichzeitig wird allerdings die Reintegration qua Bedeutungsaufladung behauptet. Unter anderem in Bezug auf diese Grenzziehung zwischen Welt und Museum bildet Anton Schütz eine Analogie zwischen Museum und Gefängnis, der er Foucaults Gefängnisbegriff aus »Überwachen und Strafen« zugrunde legt; eine Grenzziehung, die beide Institutionen vollziehen: Sie »trennen ein Innen, das sequestriert und aufbewahrt und dies in der Sprache der Architektur nach außen hin bekanntgibt, und ein Außen, das dann um die internierten Personen und gesammelten Museumsobjekte ärmer geworden ist«¹⁰¹.

In der Unmöglichkeit – oder immerhin Unwahrscheinlichkeit – das Depot wieder zu verlassen, zeigt sich das Problem der möglicherweise immer voller werden den Museen. Auch Albrecht verweist auf die Schwierigkeit, im Depot auszumisten:

Das ist nicht so einfach mit den Dingen. Sehr schwierig ist es mit den Dingen, die man nicht kennt, da meint man manchmal etwas ganz Besonderes zu haben und dann stellt sich heraus, dass es etwas Banales ist. Schwierig ist es auch mit Dingen, die man wegwerfen will aber nicht kann – o je! Diese Dinge will man dann ins Museum bringen, aber die Museen platzen schon aus allen Nähten.¹⁰²

Demnach finden auch viele Dinge ihren Weg ins Depot, die sich dann nie für eine Ausstellung eignen, die aber das Depot auch nicht wieder verlassen.¹⁰³

Wie im MJT schon gesehen, sind die Wege der Dinge in die Zusammenhänge des Museums und damit auch die Wege zwischen Museum und Depot abhängig von Machtstrukturen. Was verhandelt werden kann und soll, was in den Dingen gesehen wird, wie genau sich die Prozesse »Sinn zu schaffen«¹⁰⁴ vollziehen, ist geknüpft an die Bedingungen und Diskurse der jeweiligen Zeit: »Die Flexibilität im Wertetransfer, die Bedeutungszuschreibung, ist ein Spiel von Macht, Kontrolle und Expertise.«¹⁰⁵ Albrecht thematisiert diese Prozesse indirekt, indem er die Verfahren der Bedeutungsgenerierung zum Gegenstand seines Museums macht. Der Blick ins Depot und damit hinter die Kulissen des Museumsbetriebs eröffnet

¹⁰⁰ Griesser-Sternscheg 2013, S. 115.

¹⁰¹ Schütz 1988, S. 281. Weitere Parallelen zwischen Gefängnis und Museum sieht er in den Kontrollsystmen beider Institutionen, fixer Besuchszeiten und Sicherheitsvorkehrungen – »hier gegen Einbrüche, dort gegen Ausbrüche« –, in Infrastruktur, bestimmter architektonischer Prinzipien der Sichtbarkeit und erzieherischer Ausrichtung (vgl. ebd., S. 279ff.).

¹⁰² www.museumderunerhoertenden.de/museum_de/depot/dep_100gr.html.

¹⁰³ Siehe dazu auch Walz 1991, S. 5–16.

¹⁰⁴ Griesser-Sternscheg 2013, S. 115.

¹⁰⁵ Ebd., S. 116.

im Kleinen die Bedeutung des Depots für jedes Museum. Das Erhören der Dinge verdeutlicht bildlich, wie Prozesse von Bedeutungszuschreibungen ablaufen können. Auch wenn Albrecht natürlich den aktiven Part der Dinge überspitzt und seine Formulierungen demnach vielleicht zunächst absurd wirken können, treffen sie doch den Kern der Frage danach, wie (durch Depot und Ausstellungen) konkrete Dingbedeutungen definiert werden. Was Griesser-Sternsche (und die anderen Autor:innen) zum Depot allgemein feststellen, findet sich bei Albrecht reflektiert:

Das Museumsdepot versichert uns gegen alles, das aus einem temporären Weltbild entstehen kann, eine falsche Zuschreibung oder Kategorisierung, einen verheerenden Irrtum, eine Unrechtmäßigkeit, eine gewaltsame Ent- oder Aneignung, oder aber eine vorübergehende ideologische Dienstbarmachung.¹⁰⁶

Indem Albrecht diese Zuschreibungen bewusst subjektiv bis sogar falsch tätigt, macht er uns aufmerksam auf die Prozesse der Bedeutungsgenerierung. Er vollzieht Festschreibungen auf eine Lesart, die dann aber im Kontext des gesamten Projekts wiederum als eine von vielen enttarnt und unaufhörlich als eine subjektive offengelegt wird. Die Überspitzung in den Zuschreibungen und die erzählerische Lust, die damit verbunden sind, lenken den Blick auf diese Verfahren in gängigen Museen.

Gleichzeitig ist die Unterscheidung von erhörten und nicht erhörten Gegenständen bei Albrecht – entgegen der klaren Trennung, die sprachlich in den Nachwörtern bzw. auf der Homepage sowie räumlich eigentlich nahegelegt wird – nicht immer trennscharf: Manchmal befinden sich auch erhörte Gegenstände bei den noch nicht erhörten im Depot an der Wand (so z.B. gelegentlich das Fernrohr von Kolumbus). Dies spricht noch einmal dafür, dass es hier um ein Spiel mit Konzepten geht, nicht darum, ein totales, neues zu errichten.

Schlussfolgerungen: Literarisierung im Museum

Bleibt man in der Metaphorik des Theaters, nehmen die Dinge im »Museum der Unerhörten Dinge« eine Vielzahl von Rollen ein. Sie verkörpern als Exponate verschiedene Dinggruppen: In den Geschichten tauchen sie als Ware, Kunst, Fetisch, Erkenntnisobjekt, Beweis, Zeuge oder Souvenir auf. Daran knüpfen sich unterschiedliche Blickwinkel auf die Dinge, unterschiedliche wissenschaftliche Interessen und Disziplinen, die vor allem in den Texten zu den Exponaten deutlich werden: So gibt es den psychologischen, den ethnologischen, den historischen, den kunstwissenschaftlichen oder auch den ökonomischen Blick, der in den jeweiligen

106 Ebd., S. 119.