

6.1 Das digitalisierte Museum – mit Texten

von Gottfried Korff und Sandra Neugärtner

6.1.1 Gottfried Korff: Speicher und/oder Generator [2000]

Korff, Gottfried: »Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum« [2000], in: ders., *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 167–178, hier S. 168–172, 175–176.

/168/

[...] Das Museum hat Karriere gemacht – und zwar in einer historisch unvergleichlichen Weise.

Über die Gründe dieser Erfolgsgeschichte ist viel nachgedacht worden. Von den zahlreichen Erklärungen, die vorliegen, erweisen sich drei – vor allem in Kombination – als äußerst plausibel. Das ist *erstens* die Kompensationstheorie von Hermann Lübbe, die, zurückgehend auf Joachim Ritters Theorie der Geisteswissenschaften, die Dynamik und den von ihr verursachten Vertrautheitsschwund moderner Gesellschaften für das Umsichgreifen von bewahrenden Institutionen und Konservierungsstrategien verantwortlich macht. Lübbes »bündelnde Formel«, wie er sie nennt, ist bekannt: »Durch die progressive Musealisierung kompensieren wir die belastenden Erfahrungen eines änderungstempobedingten kulturellen Vertrautheitsschwundes«.¹

Als *zweiter* Grund für die Bedeutung des Museums in unserer Zeit wird die Authentizität der im Museum aufbewahrten Dinge genannt. Authentizität ist die Voraussetzung zum einen des Zeugniswerts, zum anderen der Anmutungsqualität der Museumsobjekte. In einer stark von Medien, mehr und mehr von Simulationen und Simulakren geprägten Welt, in einer Zeit, die, um es mit Gadamer zu sagen, vom »allgemeinen Schwinden der Dingheit«² gekennzeichnet ist, erscheint das Museum als einer der Orte, wo mittels der Reliktauthentizität Begegnungen mit den unmittelbaren Zeugen der Vergangenheit möglich sind.³ Das Museum

¹ Lübbe, Hermann: *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grad unseres Vergnügen an historischen Gegenständen. The 1981 Bithell Memorial Lecture*, London 1982, S. 18.

² Gadamer, Hans-Georg: »Zur Einführung«, in: Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1960, S. 102–125, hier S. 124.

³ Vgl. dazu: Korff, Gottfried: »Zur Eigenart der Museumsdinge«, in: ders., *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 140–145.

pocht auf »Realpräsenz«, auf eine »Ästhetik der Anwesenheit«, Ästhetik freilich verstanden als *aisthesis*, als sinnliche Erfahrung. In einer Welt des Nichtauthentischen, wie Claude Levi-Strauss die moderne Gesellschaft genannt hat,⁴ erlaubt das Museum eine mediale Konträrfaszination, eine Faszination des Authentischen, die von den Dingen ausgeht, die uns historisch fern und fremd, physisch aber nah, räumlich zugegen sind. [...]

/169/

[...] [I]m Unterschied zu anderen Konservierungs- und Bewahrungsanstalten wie Archiv oder Bibliothek ist das Museum der Ort, wo die materielle, die dreidimensionale, die dingliche Hinterlassenschaft der Gesellschaft gesammelt und deponiert wird.

Doch wäre das Museum unvollständig definiert, wenn es nur als Depot gesehen würde, wie es die Museums- und Musealisierungstheorien der letzten Jahre getan haben – wahrscheinlich deshalb, weil die Sichtungs-, Rettungs- und Bewahrungsstrategien durch das Lübbesche Kompensationsmodell aufgeschaukelt worden sind. Aber: Das Museum ist nicht nur Ort des Sammelns, sondern auch der Ort des Zeigens, des

/170/

Ausstellens, des Präsentierens. Rechnet man die Ausstellungstätigkeit als eines [!] seiner essentiellen Tätigkeiten an, dann ist das Museum sowohl durch seine bewahrende (= deponierende) wie durch eine interpretierend-aktualisierende (= exponierende) Beziehung zur Vergangenheit gekennzeichnet. Museumsarbeit besteht – so gesehen – in zwei unterschiedlichen Modi: einmal im Modus der Potentialität (als umfassendes Depot der Sachkultur, als Speicher angesammelter und bewahrter Realiens) und zum andern im Modus der Aktualität (als der von einer jeweiligen Position, von einer jeweiligen Gegenwart aus neu dimensionierte und neu perspektivierte Bestand an verfügbar gehaltenem Sinn).⁵ Das Museum ist Speicher und Aggregat zugleich oder, um es mit Begriffen von Harald Weinrichs *Memoria*-Metaphorologie zu sagen, Magazin und Wachstafel in Kombination. Die Magazin-Metaphern, so Weinrich »sammeln sich vorwiegend um den Pol Gedächtnis, die Tafel-Metaphern hingegen um den Pol Erinnerung«.⁶ Gedächtnis und Depot verweisen aufeinander so wie Erinnerung und Exponieren aufeinander verweisen. Das aber heißt, daß Akte des aktiven Erinnerns in Form des Exponierens, des Aktivierens von gespeichertem – und magaziniertem – Material eines aktualisierenden Rahmens (im Halbwachsschen und Goffmanschen Sinn) bedürfen. Mit der Rahmung erfolgt eine Redimensionierung von Relikten der Vergangenheit aus der Sicht und der Interessenkonstellation einer jeweiligen Gegenwart: Erst das Exponieren macht aus dem Zeugnissen Zeugen, erst in der

4 Levi-Strauss, Claude: *Strukturale Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1967, S. 391.

5 Vgl. dazu Assmann, Jan: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders./Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1988, S. 9–19, hier S. 13.

6 Weinrich, Harald: »Typen der Gedächtnismetaphorik«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Band 9, Bonn 1964, S. 23–26, hier S. 23.

Auf- und Gegenüberstellung wird der Zeuge aussagefähig, erst im Kreuzverhör der Ex-, Juxta- und Kontrapositionen wird der Zeuge zur Auskunft veranlaßt. Ausstellungen und Museen verdeutlichen mehr als jede andere Form der Geschichtsvermittlung, daß die Gegenwart die eigentliche »Konstituente von Geschichte« ist.⁷

Daß das *Ausstellen* in den Überlegungen zum Museum, vor allem auch in den Erklärungen zu dessen Konjunktur in der Gegenwart, vernachlässigt worden ist (und weiterhin wird), hat seinen Grund möglicherweise in einer gerade im Deutschen verbreiteten kulturpessimistischen Denkfigur, die all das unter Verdacht stellt, was mit Präsentation, Spektakel, Unterhaltung und Effekten zu tun hat. Das zeigt sich besonders deutlich an den Diskussionen um die Event-Kultur, unter deren Schub die Museumsdebatten in der letzten Zeit gekommen sind. Insbesondere die Ausstellungsformen, die sich des Prinzips des Exponierens als des Korrelats zum Deponieren bewußt sind, die inszenierten Ausstellungen und Museumsarrangements, sind in den Verdacht der Effekthascherei, der Oberflächlichkeit, der Event-Überdrehung geraten.⁸ Diese kulturpessimistische Denkfigur hat, vielleicht weil sie Erblast des deutschen Idealismus ist, viel mit der Diskreditierung sinnlicher Erkenntnis zu tun und so möglicherweise zu einem verengten Bild des Museums geführt, zu einer einseitigen Betonung von dessen Magazin-, Speicher- und Depotfunktion. [...]

/171/

[...] Das Objekt, das dreidimensionale Ding, das konstitutiv für den Bewahrungs-ort Museum ist (im Unterschied zu den Aufbewahrungsanstalten anderer

/172/

Hinterlassenschaftssorten), macht das Museum zu einem Ort der sinnlichen Erkenntnis, denn das Ding hat, worauf immer wieder insistiert werden muß, nicht nur einen Zeugnis- und Dokumentationswert, sondern auch eine sinnliche Anmutungsqualität, es ist Objekt der sinnlichen, in aller Regel über den Augensinn organisierten, Erkenntnis. Die inszenierte Ausstellung kann also – über die in der Fragmentarik gründende Notwendigkeit der räumlich (= expositorisch) angelegten Erläuterung der Dinge – einen bewußt ästhetisch organisierten Rahmen für Kognitionsleistungen schaffen. Der sinnliche Affekt wird als Movens der Erkenntnis eingesetzt.

Dabei scheinen zwei aus der Dinghaftigkeit der im Museum aufbewahrten und gesicherten Objekte resultierende Wahrnehmungsaspekte eine besondere Rolle zu spielen: Das ist einmal das Sehen, die Anschauung, und das ist zum andern die in der Dreidimensionalität (die aus der Materialität und Körperhaftigkeit der Museumsdinge folgt) gründende Erfahrungsmodalität, die ihre Impulse aus dem Raum und Raum-erleben bezieht. [...]

⁷ Vgl. dazu Rüsen, Jörn: »Die Uhr, der die Stunde schlägt. Geschichte als Prozeß der Kultur bei Jacob Burckhardt«, in: Karl-Georg Faber/Christian Meier (Hg.), *Historische Prozesse*, München 1978, S. 186–217, hier S. 190.

⁸ Vgl. dazu Korff, Gottfried: »Omnibusprinzip und Schaufensterqualität: Module und Motive der Dynamisierung des Musealen im 20. Jahrhundert«, in: Michael Grüttner u.a. (Hg.), *Geschichte und Emanzipation. Festschrift für Reinhard Rürup*, Frankfurt a.M./New York 1999, S. 728–754.

/175/

Er [Michael Baxandall] beschreibt die Museumsausstellung als ein »Feld«, in dem drei Personengruppen *in play* sind: »makers of objects,

/176/

Exhibitors of made objects and viewers of exhibited made objects«. Aussteller wirken als »operators«, deren Absichten und Arbeitsweisen äußerst »complex« sind: »They include putting on a good show and instructing the audience, but if these purposes come under the rubric of representing a culture then they also include, functionally, validating a theory – namely, a theory of culture«.⁹

So sind die Konservatoren nicht mehr, nach einer Formulierung Pierre Bourdieus, die zu »aristokratischer Esoterik« neigenden Sachwalter der »geheiligten Prinzipien der Museumskultur«¹⁰, die allein in Bewahrung der Überlieferung ihr Ziel sehen, sondern auch und vielleicht primär »Operatoren«, die aktiv in der Gestaltung und Vermittlung von Bildern, Sehweisen und Deutungen tätig sind. »Staging Culture«¹¹ heißt ein zentraler Begriff der in den USA mit Verve entwickelter [!] Museologie, eben weil das Museum nicht nur *Speicher*, sondern auch *Bühne* ist, weil es in ihm nicht nur ums *Deponieren*, sondern auch ums *Exponieren* geht.

⁹ Baxandall, Michael: »Exhibiting Intention. Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects«, in: Ivan Karp/Steven D. Lavine (Hg.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington/London 1991, S. 33–41, hier S. 36f.; vgl. dazu auch »What Should Curators Do?«, in: MacDonald, Sally: »Rationalizing Passion«, in: *Journal of Material Culture* 5/1 (2000), S. 115–123, hier S. 120f.

¹⁰ Bourdieu, Pierre: »Die Museumskonservatoren«, in: Thomas Luckmann/Walter M. Sprondel (Hg.), *Berufssoziologie*, Köln 1972, S. 148–154, hier S. 153.

¹¹ Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: »Objects of Ethnography«, in: Karp/Lavine (Hg.), *Exhibiting Cultures*, S. 386–443, hier S. 428f.

6.1.2 Sandra Neugärtner: Aktivierungen des Archivs und der Ausstellung. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im digitalen Museum

1. Die Erweiterung der Museumsfunktion

Allan Kaprow, der das Museum als »verknöchertes Überbleibsel aus einer anderen Epoche«¹ bezeichnet hat, forderte vor mehr als zwanzig Jahren »die Erweiterung der Museumsfunktion auf den Bereich gegenwärtiger Anforderungen, wo sie als Kraft für Erneuerungen, die außerhalb ihrer physischen Grenzen liegen, wirken kann«.² Kaprows Hoffnung auf ein Museum als »eine computerisierte Datenbank der Kulturgeschichte und ein Träger für Aktionen«³ ist mit der fortschreitenden Digitalisierung von musealen Sammlungen in den Bereich des Machbaren gerückt. Neben kuratorischen Projekten im traditionellen Ausstellungsraum sind die digital zugänglichen Archivbestände inzwischen Bestandteil von künstlerischen Aktivitäten, von akademischer Forschung, zeitgenössischen Diskursen und sozialen Projekten außerhalb des Museums. Diese Formate stehen oft in einem Zusammenhang mit der Revision musealer und sozialer Praktiken, die sich historisch entlang bestimmter Unterschiede und Hierarchien konstituierten und soziale Gruppen ausgegrenzt oder marginalisiert haben; sie werden u.a. durch den postkolonialen Aktivismus indigener Völker angeregt und durch Veränderungen in den Beziehungen zwischen Museen und »Quellengemeinschaften« bedingt.⁴ Dieser Trend macht als Teil einer längerfristigen Entwicklung, die die zunehmende Bedeutung des Digitalen im sozialen und politischen Leben widerspiegelt, einen Aspekt deutlich: Ausstellungen und Archive sind bestens geeignet, in der unmittelbaren Gegenwart Bedeutung zu generieren – nicht nur als erkenntnistheoretische Idee im Foucault'schen Sinne, sondern als soziokultureller Raum.⁵ Damit wird eine

1 Zit. n. Kravagna, Christian: *Das Museum als Arena. Kunstkritische Texte von KünstlerInnen*, Köln 2001, S. 11.

2 Zit. n. Esche, Charles/Steiner, Barbara: *Mögliche Museen*, Köln 2007, S. 21.

3 Ebd.

4 Kimberly Christen analysiert beispielsweise die Bedeutung von virtuellen Ausstellungen, digitalen Sammlungen und Online-Datenbanken für kollaborative, gemeinschaftliche Projekte, die dem globalen Wandel und einer indigenen museologischen Politik Rechnung tragen: Christen, Kimberly: »On Not Looking: Economies of Visuality in Digital Museums«, in: Sharon Macdonald/Helen Rees Leahy (Hg.), *The International Handbooks of Museum Studies*, Band 4: Annie E. Coombes/Ruth B. Phillips (Hg.), *Museum Transformations*, West Sussex 2015, S. 365–386. Zu den jüngsten Entwicklungen in den Beziehungen zwischen Museen und »Quellengemeinschaften« angesichts der Innovationen in der digitalen Museologie siehe: Srinivasan, Ramesh/Boast, Robin/Furner, J./Becvar, Katherine: »Digital Museums and Diverse Cultural Knowledges: Moving Past the Traditional Catalog«, in: *Information Society* 25 (2009), S. 265–278; Salmond, Amiria/Lythberg, Billie: »Digital Subjects, Cultural Objects«, in: *Journal of Material Culture* 17/3 (2012); Basu, Paul: »Reanimating Cultural Heritage. Digital Curatorship, Knowledge Networks, and Social Transformations in Sierra Leone«, in: Macdonald/Leahy (Hg.), *The International Handbooks of Museum Studies*, Band 4, S. 337–364. Zur Frage, wie die Nutzung digitaler Online-Technologien den Zugang zu Sammlungen erheblich erweitert hat und ihre Aktivierung im Zusammenhang mit Geschlechts- und Identitätspolitik in gesellschaftlichen Transformationsprozessen forciert, siehe z.B. Sheffield, Rebecka Taves: *Documenting Rebellions: A Study of Four Lesbian and Gay Archives*, Sacramento 2020.

5 Foucault, Michel: »Was ist ein Autor« [1969], in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1988, S. 7–31.

bislang gültige Beschreibung und funktionale Einordnung des Museums durch den Kulturwissenschaftler Gottfried Korff infrage gestellt.

In seinem Text »Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum« gelangt Korff zu der Erkenntnis, dass das Museum ein »Ort des Sammelns« und ein »Ort des Zeigens, des Ausstellens, des Präsentierens« ist.⁶ Für Korff ist »das Museum [...] Berge- und Lagerraum, und es ist Bühne im Sinne der Schaubühne, der Expositionsagentur«.⁷ Er unterscheidet also zwischen zwei Tätigkeiten des Museums – dem Sammeln, das zum Speichern veranlasst, und dem Zeigen bzw. Exponieren, das ein Generieren impliziert – und knüpft diese Funktionen an zwei museale Räume: an das Depot (im Sinne der synonymen Begriffe »Speicher«, »Sammlung«, »Lager«, »Archiv«) und an den Ausstellungsraum.⁸ Korff geht mit seiner Klassifizierung noch einen Schritt weiter: Er definiert »zwei unterschiedliche Modi« der Museumsarbeit, den Modus der Potentialität und den Modus der Aktualität, die er den beschriebenen Bereichen jeweils zuordnet.⁹ Entscheidend ist, dass das Museum in diesem Modell erst durch die Exposition zu einem Ort der Aktualität wird – zu einer, wie Korff erläutert, »aktualisierenden Rahmungsagentur (Rahmung ist nichts anderes als Inszenierung)«.¹⁰ Demnach hat das Archiv laut Korff nur die Funktion eines Zulieferers, es agiert lediglich passiv im Modus der Potentialität. Der Gegenwartsbezug im Museum wird in dieser Perspektive nicht im Depot hergestellt, sondern dort, wo die neue Rahmung der zuvor deponierten Museumsdinge erfolgt: im Ausstellungsraum.¹¹

2. »Bauhaus Infinity Archive«

Dass diese Vorstellung von Depot und Ausstellung nicht mehr zeitgemäß ist, zeigen die oben kurz skizzierten aktivistischen Inanspruchnahmen des Museums, aber auch die digitalen Veränderungen in der generellen, breiteren Museumslandschaft.¹² Dazu zählen die jüngsten Ansätze zu einem digitalen Museum, die das *Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung* in Berlin derzeit erprobt.¹³ Das 1979 eröffnete Haus konnte aufgrund des Wachstums seiner Sammlung und der stetig steigenden Besucher*innenzahlen den Anforderungen an ein Museum mit Archivfunktion zuletzt nicht mehr optimal gerecht werden. Das Archiv umfasste inzwischen rund eine Million Objekte und da-

6 Korff, Gottfried: »Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum«, in: ders. (Hg.), *Museumsdinge: Deponieren – Exponieren*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 168–178, hier S. 169–170 (Referenztext).

7 Ebd., S. 170.

8 Ebd., S. 174.

9 Ebd., S. 170.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 174.

12 Vgl. <https://www.europeana.eu/de>; <https://artsandculture.google.com>; <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de> (letzter Zugriff: 21.06.2024).

13 Mit der Orientierung an dem Begriff »digital museum« wird in diesem Beitrag die Bezeichnung »digitales Museum«, anstelle von »digitalisiertes Museum« verwendet, da es nicht allein um die Umstellung von analogen Sammlungen geht, sondern um digitale Angebote des Museums allgemein, beispielsweise um virtuelle Formate, Onlineführungen und neue Suchfunktionen.

mit die weltweit umfangreichste Sammlung zur Geschichte des Bauhauses (1919–1933). Während das von Walter Gropius 1964 entworfene ikonische Bestandsgebäude seit 2018 saniert und erweitert wird, ist die Institution auf einen temporären, provisorischen Standort in Berlin-Charlottenburg ausgewichen, wo sie mit neuen Präsentationsformen und Veranstaltungsformaten experimentiert. Die von Art+Com Studios entwickelte Installation »Bauhaus Infinity Archive« konfiguriert das Verhältnis von Depot und Ausstellung neu. Sie führt Ausstellung und Depot zusammen – in diesem Fall in einem begehbar Raum des *temporary bauhaus*. Da die Installation auf digitalisierten Museumsbeständen basiert, ist sie auf jeden digitalen Raum übertragbar.

Die Ausgangssituation bestand für Art+Com darin, dass für viele Objekte der Bauhaus-Sammlung bereits digitale Bilder vorlagen – ohne jedoch je ausgestellt worden zu sein. Im Vordergrund stand daher folgende Frage: »Welche Möglichkeiten gibt es, aus dieser Datenflut unbekannte Schätze zu Tage zu fördern?«¹⁴ Schlussendlich wurden circa 15.000 digitale Aufnahmen – Fotos, Dokumente und teilweise interne Arbeitsbilder – für die Installation zur Verfügung gestellt, um aus diesem Korpus mittels künstlicher Intelligenz immer wieder neu eine konkrete Auswahl anzeigen zu lassen. Die Besucher*innen sollten ein interaktives, dynamisches Archiv erleben und weit mehr Objekte entdecken können als in jeder analogen Ausstellung.

Neben dieser enormen Erweiterung des Depot-Begriffs in den Modus der Aktualität durch das Überschreiten räumlicher und funktionaler Grenzen hin zum digitalen Expositionssetting werden zugleich auch die Fallstricke des Formats deutlich. Zwar knüpft sich an Digitalisierungsprojekte wie dieses die Hoffnung, dass mit der unbeschränkten Verfügbarkeit von Quellen die Forschung demokratisiert, neue Fragestellungen erlaubt und neue Perspektiven eröffnet werden, doch stellt die Digitalisierung als solche einen regulierenden Vorgang dar. Zunächst wurden die noch nicht digitalisierten Objekte ausgeschlossen. Zudem demonstriert die Beschränkung auf einen Bruchteil der digitalisierten Sammlung, dass einmal mehr – wenn auch in einem größeren Umfang als in analogen Ausstellungen – eine Auswahl getroffen wurde, wobei die zu Grunde liegenden Ausschlussmechanismen nicht transparent gemacht wurden. Digitalisierte Archive werden nicht nur durch das Deponieren konstituiert, sondern, da digitale Korpora die Objekte ersetzen, durch Datenerfassung. Die Datenbestände werden wiederum zur einzigen Grundlage für Analysen und Auswertungen mit computerlinguistischen oder statistischen Methoden – in der Art und Weise, wie durch die erfassten Daten (Re-)Kodierungs- und Modellierungsprozesse möglich sind. Die Vorstrukturierung der Bestände durch Metadaten ist beispielsweise ein wesentlicher und entscheidender Schritt bei dieser Modulation. In der Installation »Bauhaus Infinity Archive« wurde versucht, die Illusion des demokratischen Archivs weitestgehend einzulösen: Jeder Klick soll zu einer neuen Sortierung führen. Entscheidend ist, dass die Besucher*innen nur aus einem sehr spezifischen Satz impliziter, formaler Merkmale auswählen, die durch KI identifizierbar sind, ohne dass Selektionsprozesse seitens der digitalisierenden Institutionen vorausgegangen sind. Die Gefahr der Verzerrung von Korpora, die bei thematisch fokussierten Digitalisierungsprojekten durch Überbetonung relevanter Merkmale besteht, wird dadurch minimiert. Die Vermeidung von Schieflagen ist sicherlich eine der dringlichsten Herausforderungen

¹⁴ Offizielle Homepage des bauhaus infinity archive, https://www.bauhaus.de/de/programm/7432_bauhaus_infinity_archive/ (letzter Zugriff: 21.06.2024).

mit politischer Relevanz – wie auch die Problematik der »whiteness of digital humanities« nahelegt.¹⁵ Die kritische Reflexion über die Risiken der Digitalisierung bestehender Sammlungen wird seit Beginn der digitalen Aufarbeitung des kulturellen Erbes auch gefordert.¹⁶ Dabei stellen sich immer wieder dieselben Fragen: Verstärkt die Digitalisierung den Fokus auf bestimmte Quellenkorpora? Wie finden Selektionsprozesse bezüglich dessen, was digitalisiert wird, überhaupt statt, und inwieweit folgt die Definition von Unterscheidungsmerkmalen den Meistererzählungen der Vergangenheit, dem Kanon und etwaigen Forschungstrends?

3. Digitale Transformation versus materielle Qualität

Im Gegensatz zu den Versuchen, Chancen und Vorteile im digitalen Bereich auszuschöpfen, bewertet Korff die Digitalisierung nicht als »Erweiterung der Museumsfunktion«. Statt einer Bereicherung stellt die Digitalisierung für ihn einen Trend dar, dem sich das Museum nicht nur widersetzen, sondern den es ausgleichen muss. Auf Hermann Lübbes »Kompensationstheorie« rekurrend, beschreibt Korff einen Kreislauf, in dem Museen als bewahrende Institutionen den »belastenden Erfahrungen eines änderungstempobedingten kulturellen Vertrautheitsschwundes« entgegentreten.¹⁷ Demnach ist das Tempo des Fortschritts ausschlaggebend für eine progressive Musealisierung, die den Erfahrungen, die uns die Welt fremd machen, entgegenwirken soll. Korff bezieht die digitale Transformation zwar nicht konkret in seine Argumentation ein, allerdings dürften gerade diese neueren Entwicklungen das massivste Symptom der gegenwärtigen Fortschritts erfahrung darstellen und zu einem gesteigerten Kompensationsbedürfnis führen. Wenn die neuen Zeit- und Erfahrungslogiken der fortschreitenden Digitalisierung auch dem Museum eingeschrieben sind, stellt sich die Frage, inwieweit das – dann digitale – Museum die belastenden Erfahrungen noch kompensieren kann?

Korff spricht von einer Zeit der Simulationen und scheint damit den Auswirkungen der Digitalisierung vorzugreifen. Da ein allgemeines Schwinden der Dingheit festgestellt werden könne, wie Korff – unter Rückgriff auf Hans-Georg Gadams Beobachtungen – resümiert, ergibt sich für ihn die wachsende Bedeutung der Museen gerade aus der Materialität der Objekte. Er bestimmt die Museumsdinge, das heißt »die materielle, die dreidimensionale, die dingliche Hinterlassenschaft der Gesellschaft«, zum wichtigsten Bestandteil des Museums.¹⁸ So ist die Materialität der Dinge die Voraussetzung dafür, dass überhaupt Erfahrungsweisen, wie »Fremdheits- und Alteritätserfahrungen«, möglich sind.¹⁹ Erst wenn die tatsächlichen Objekte dem betrachtenden Subjekt erscheinen, wird dieses zu »Motivations- und Kognitionsleistun-

¹⁵ McPherson, Tara: »Why Are the Digital Humanities So White? Or Thinking the Histories of Race and Computation«, in: Matthew Gold (Hg.), *Debates in the Digital Humanities*, Minneapolis 2021, S. 139–160.

¹⁶ Z.B. Bolter, Jay David/Grusin, Richard: *Remediation. Understanding new Media*, Cambridge 1999; Erl, Astrid/Rigney, Ann: *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin/New York 2009.

¹⁷ Korff: »Speicher«, S. 168; Lübbe, Hermann: *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen. The Bithell Memorial Lecture*, London 1982, S. 18.

¹⁸ Korff: »Speicher«, S. 169.

¹⁹ Ebd.

gen« angeregt.²⁰ Korff führt den Begriff *aisthesis* (gr.: sinnliche Erfahrung) ein, um die Ästhetik der Anwesenheit hervorzuheben. Daran knüpft sich nicht zuletzt die Frage nach der Authentizität als Voraussetzung für den Zeugniswert der Objekte in ihrer Eigenschaft als »Relikte der Vergangenheit«.²¹ Er verweist auf Claude Lévi-Strauss, der herausstellte, dass das Museum in einer Welt des Nichtauthentischen als Ort der Reliktauthentizität fungiere – und zwar basierend auf der Realpräsenz der Objekte. Ein digitales Museum kann in diesem Verständnis keinen adäquaten Erfahrungsraum bieten. So argumentiert Korff, dass die Wirkung von Ausstellungen auf der »Anmutungsqualität der Dinginszenierung« basiert.²²

Dabei meint der »Begriff ›Museum‹ schon ›im Renaissance-Verständnis zuallererst einen imaginären Raum‹.²³ Laut Joachim Baur bezeichnete ›Museum‹ jenseits eines konkreten Ortes »eine epistemologische Struktur, die eine Vielzahl von Ideen, Bildern und Institutionen umfasste. Durch die charakteristische Idee und Praxis der Sammlung konnte das Konzept die enzyklopädischen Tendenzen der Epoche zum Ausdruck bringen, wobei sich Sammlung keineswegs auf materielle Dinge beschränkte.«²⁴ Im Zuge der Geschichte wurden mit dem Begriff ›Museum‹ allerdings unterschiedliche institutionelle Formationen belegt. Mit den Museumsgründungen der Französischen Revolution hat sich jene Bedeutung des Museums, die Korff in seinem Text vorstellt, etabliert.²⁵ Es wurde zu einem konkreten Ort, der Sammlungen beherbergt und der öffentlich zugänglich ist. Die Einführung von »öffentlichen Verfügungs- und veränderten Präsentationsformen« hat die Konstitution von Archiv und Ausstellung, wie wir sie heute kennen, vorangetrieben.²⁶ Melanie Blank und Julia Debelts fassen zusammen:

Unter dem Anliegen, das Wissen von Fachleuten an Laien vermitteln zu wollen, werden die Lexika zum Sprachrohr einer fachwissenschaftlich und/oder bürokratisch orientierten Museumselite und popularisieren jenen verengten Museumsbegriff, der das Museum – zugespitzt formuliert – zu einer Anstalt des Sammelns, Bewahrens und Ausstellens des 20. Jahrhunderts macht.²⁷

Das bedeutet, dass die ursprüngliche Bedeutung von ›Museum‹ verloren ging; aus dem kollektiven Gedächtnis verschwand zudem, dass der Begriff ›Museum‹ »zunächst durchaus politisch subversive Bedeutungselemente besessen hat«.²⁸ Folgt man

20 Ebd.

21 Ebd., S. 170.

22 Ebd., S. 173.

23 Baur, Joachim: »Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands«, in: ders. (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 15–48, hier S. 20.

24 Ebd.

25 Siehe z.B. Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988; Fliedl, Gottfried (Hg.): *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution*, Wien 1996; Hartung, Olaf: *Kleine Deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2010.

26 Blank, Melanie/Debelts, Julia: *Was ist ein Museum? Eine metaphorische Komplikation*, Wien 2002, S. 176.

27 Blank/Debelts: *Was ist ein Museum*, S. 177.

28 Ebd., S. 16.

Tony Bennett, der sich auf Michel Foucaults Studien zur Gouvernementalität berufen hat, so gliedern sich die Museen, indem sie bestimmte Verhaltensweisen fordern und abweichende sanktionieren, in die Reihe der modernen Agenturen der Selbst- und Sozialdisziplinierung ein.²⁹ Während die Öffnung des Museums für die breite Masse der Bevölkerung eine demokratisierende Wirkung hatte, da Partizipation möglich wurde, hatte dieser Prozess gleichzeitig eine »zivilisierende«, das heißt eine bürgerlich normierende Wirkung auf das Publikum und entwickelte sich zu einem Instrument der Verwaltung und Herrschaft mittels und im Namen der Kultur.³⁰

Aus diesem Herrschaftskorsett scheinen sich Ausstellung und Archiv nur mühsam zu befreien. Initiativen kamen zunächst aus der Kunstpraxis. Zum einen können Archiv-Projekte, wie Aby Warburgs unvollendeter »Mnemosyne-Atlas« (ab 1924), André Malraux' »Le Musée imaginaire« von 1947, Hanne Darbovens »Kulturgeschichte 1980-1983« und Gerhard Richters »Atlas-Projekt« (seit Mitte der 1960er-Jahre) zu den zentralen Manifestationen eines neu gedachten, wenn auch bildungsbürgerlich verankert bleibenden Archivs des zwanzigsten Jahrhunderts gezählt werden. Zum anderen begann Mitte der 1960er Jahre eine Reihe von Künstler*innen verschiedene Mechanismen im Kunstbetrieb zu kritisieren. Die Infragestellung von Sammlungs- und Ausstellungspraktiken fällt in diesen Bereich. Institutions- und repräsentationskritische künstlerisch-kuratorische Praktiken und damit verbundene Konzepte lieferten wiederum Modelle für reflexive Sammlungsstrategien und förderten die Verbindung zwischen Kunstpraxis und Prozessen der Archivierung.³¹ Zahlreiche Künstler*innen und Theoretiker*innen trugen zu dem bei, was Hal Foster als »archival impulse« bezeichnet hat.³² Auch war in den 1990er Jahren vom »archival turn« die Rede, der »die Übertragung einer unabgeschlossenen Vergangenheit in die Gegenwart mittels ästhetischer Praxis« beinhaltet.³³ Schließlich etablierten sich die kritischen Sammlungs- und Archivwissenschaften als aufstrebendes Feld, in dem vielfältigere Sammlungen und integrative Beschreibungen jenseits liberaler archivarischer Standardlösungen verfolgt wurden. Ihre Vertreter*innen widersetzen sich den vorherrschenden westlichen Archivtheorien und -praktiken und durchbrechen die linearen Fortschrittserzählungen oder Unterdrückungszyklen der weißen Vorherrschaft und des Heteropatriarchats.³⁴ In diesem Zusammenhang wird das Archiv zur treibenden Kraft im Kampf gegen rassistische und geschlechtsspezifische Diskriminierung.³⁵

Das Archiv, das also unlängst Teil der soziokulturellen Entwicklungen geworden ist, tritt insofern implizit als »Generator« auf. Es steht der Ausstellung hinsichtlich

29 Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York 1995.

30 Ebd. Vgl. dazu Kap. 7 in diesem Band, S. 343–403.

31 Das Bestreben eine Neuperspektivierung ihrer Sammlung vorzunehmen und sich dabei auf künstlerische Ansätze zu stützen, zeigt sich beispielsweise sehr deutlich beim Museo Reina Sofía Madrid unter Borja-Villel oder am Van Abbemuseum in Eindhoven im Kontext des Projekts »Play van Abbe« in 2009.

32 Foster, Hal: »An Archival Impulse«, in: *October* 110 (2004), S. 3–22, hier S. 3.

33 Bexte, Peter/Bührer, Valeska/Lauke, Stephanie Sarah: *An den Grenzen der Archive: Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2016, S. 15.

34 Caswell, Michelle: *Urgent Archives: Enacting Liberatory Memory Work*, London/New York 2021.

35 Vertreter*innen der Gender und Cultural Studies, etwa Eliza Steinbock, José Esteban Muñoz und Rebecka Taves Sheffield, machen sich das Archiv zur Ermächtigung von queeren und transidenten Identitäten zu Nutzen.

des Modus der Aktualität in nichts nach – im Gegenteil: »Archival Activism« ist im Vergleich zu »Curatorial Activism« ein gängiger Begriff im kulturwissenschaftlichen Diskurs.³⁶ Nachdem Museen zu der Erkenntnis gezwungen waren, dass sich die moderne Geschichte entlang hegemonialer Hierarchien – insbesondere entlang kolonialer Unterschiede – konstituierte, initiierten sie zwar Gegennarrative zu ihren problematischen Institutionsgeschichten,³⁷ doch fast immer kehren sie nach diesen Vorzeigeprojekten zu einer Ausstellungspraxis zurück, die weder aktivistisch noch konsequent gegenhegemonial ist. Dass Ausstellungspraktiken, die die mächtigen ideologischen Mechanismen entschlossen und dauerhaft unterwandern, eine Ausnahme bleiben, liegt u.a. daran, dass sie mit ihren Objekten, Räumen und Aufgaben weit höhere Kosten verursachen als Archive und aus dem Grund der ökonomischen Legitimation verpflichtet sind (Besucherzahlen), wobei sie in einem Netz rigider Strukturen agieren und das Stammpublikum adressieren. Im Archiv besteht im Unterschied dazu kein derartiger Rechtfertigungsdruck, woraus eine Verantwortung erwächst, die sich mit Roger Hallas wie folgt charakterisieren lässt: »The question of the archive is thus in the end not whether it succeeds in preserving the past from oblivion but how the past that eventually emerges from it can potentially produce a revelatory historical consciousness of our present.«³⁸

In seiner Funktion, ein neues Geschichtsbewusstsein für die Gegenwart zu generieren, hat das Archiv also die Kompetenz oder gar den Auftrag, Aggregat zu sein und transzendiert in dieser Hinsicht das ihm von Korff zugeschriebene Funktionsspektrum.

Die Anerkennung der eigentlichen Kompetenz von Archiven, etwa ihr Beitrag zur Überwindung der kulturellen Amnesie in Bezug auf marginalisierte Gruppen, knüpft sich an die Frage, wie im Archiv – im Vergleich zur Ausstellung – Macht wirksam wird. Für Korff fungieren Depot und Ausstellung als physisch begrenzte Räume des Museums (als »Lagerraum« und als »Schaubühne«). Auf diese Weise ignoriert er, dass sie im Anschluss an Thomas Sieber auch Teil eines »Dispositivs sind, das Diskurse, Praktiken und Institutionen und weitere Elemente zu einem Netz verbindet und Machtbeziehungen strukturiert«.³⁹ Korff vernachlässigt, dass der Modus der Aktualität kein räumliches Setting erfordert, sondern einen Diskurs über physische Mauern hinweg.

36 Maura Reilly legt dar, dass Curatorial Activism eine Ausnahmeherscheinung ist; vgl. Reilly, Maura: *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, New York 2018.

37 Vgl. Haus der Kunst München: Enwezor, Okwui/Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich: *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945–1965*, München 2016; Hamburger Bahnhof/Neue Nationalgalerie Berlin: Kittelmann, Udo: *Hello World. Revision einer Sammlung*, München 2018; Kunstsammlung NRW Bonn: Gaensheimer, Susanne/Befßen, Kathrin/Krystof, Doris/Malz, Isabelle/Müller-Schareck, Maria: *museum global. Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne*, Köln 2018; Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Museo de Arte Moderno (Buenos Aires): Görner, Klaus/Noorthoorn, Victoria/Villa, Javier: *A Tale of Two Worlds. Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er- bis 80er-Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK*, Berlin 2018; Haus der Kulturen der Welt Berlin: Franke, Anselm/Ghouse, Nida/Guevara, Paz/Majaca, Antonia: *Parapolitics. Cultural Freedom and the Cold War*, New York 2021; Städtische Galerie im Lenbachhaus München: Althaus, Karin/Böller, Susanne/Henn, Sarah Louisa/Huttenlauch, Eva/Mühling, Matthias/Weber, Stephanie: *Gruppendynamik: Kollektive der Moderne*, Ostfildern 2022.

38 Hallas, Roger: »Queer AIDS Media and the Question of the Archive«, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 16/3 (2010), S. 431–435.

39 Sieber, Thomas: »Machtfragen – Zur Beziehung zwischen Museum, Identität, Repräsentation und Partizipation«, in: *museums.ch* 6 (2011), S. 10–14, hier S. 10.

Durch die Überwindung von räumlichen, wenn nicht gar geographischen Begrenzungen ist es schließlich möglich, das sich andernfalls fortsetzende »Diskriminieren zwischen Vergessen und Erinnern« zu überwinden, bei dem ein Gedächtnis generiert würde, das seinerseits nichts anderes als die Ausübung von Macht wäre.⁴⁰ Wenn Korff Vergessen und Erinnern ausschließlich als Ereignisse der Ausstellung interpretiert und dem Archiv abspricht, ignoriert er die nicht ganz unbekannte Tatsache, dass das Archiv ein Ort ist, an dem Geschichte nicht nur bewahrt wird, sondern an dem auch das öffentliche Gedächtnis reguliert wird und sich dabei Machtstrukturen entfalten. Jacques Derrida hat bereits 1995 dargelegt, wie mit den zwei Ordnungsmodi des Archivs, dem sequentiellen und dem jussiven Modus, Autorität ausgeübt wird.⁴¹ Das Archiv regelt und begrenzt, was zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort artikuliert werden kann und was nicht. Es ist letztendlich repräsentativ für das System, das den Diskurs einer bestimmten historischen Periode bis hin zur Gegenwart strukturiert. Die wachsende Nachfrage nach digital zugänglichen und vielfältig nutzbaren Archivbeständen spiegelt die Tatsache wider, dass die Museen und ihre Archive neue Funktionen übernehmen.

Doch während die Frage nach dem digitalen Zugang zu Sammlungsbeständen als Voraussetzung für die Diskursfähigkeit von Archiven zu einer Verschiebung des Fokus vom materiellen Einzelobjekt hin zu einem relational gedachten Konzept von Sammlungen führt, bleibt die Bedeutung des materiellen Objekts im Ausstellungsbereich ungebrochen.⁴² Ausstellungen finden in erster Linie in realen Räumen statt. Sie stehen in dieser Hinsicht hinter den diskursiven Kapazitäten des Archivs zurück. Anders als das Archiv können sie jedoch als phänomenologische Erfahrungsräume Bedeutung generieren. Hier vollzieht sich, was in den Material Culture Studies, der Soziologie und in der zeitgenössischen Kunst zunehmend attestiert wird: die Handlungsmacht der Dinge.⁴³ Die materielle Produktion in Ausstellungsräumen, die sich entlang von Ideologietheorien innerhalb des institutionellen Rahmens vollzieht, greift hierbei auf hochwirksame Instrumente zur Bildung und Akkumulation von Wissen zurück: auf die Relikte der Vergangenheit. In archivarischen Prozessen tritt hingegen neuerdings das Digitale als Akteur auf, wobei für die Bedingungen des Sammelns und des zukünftigen Abrufens des kulturellen Gedächtnisses Algorithmen maßgebliche Bedeutung erlangen.

40 Korff: »Speicher«, S. 174.

41 Derrida, Jacques: »Archive Fever: A Freudian Impression«, in: *Diacritics* 25 (1995), S. 9–63.

42 Grieser, Martina/Haupt-Stummer, Christine/Höllwart, Renate/Jaschke, Beatrice/Sommer, Monika/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa: *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*, Berlin/Boston 2016.

43 Ebd.

Auswahlbibliographie

- Belting, Hans: »Orte der Reflexion oder Orte der Sensation?«, in: Peter Noever (Hg.), *Das diskursive Museum*, Ostfildern-Ruit 2001, S. 82–94.
- Blank, Melanie/Debelts, Julia: *Was ist ein Museum? Eine metaphorische Komplikation*, Wien 2002.
- Derrida, Jacques: »Archive Fever: A Freudian Impression«, in: *Diacritics* 25 (1995), S. 9–63.
- Hoins, Katharina/Mallinkrodt, Franziska von (Hg.): *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2015.
- Locher, Hubert u.a. (Hg.): *Museen als Medien – Medien in Museen. Perspektiven der Museologie*, München 2005.
- schnittpunkt/Baur, Joachim (Hg.): *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld 2020.
- Schulze, Mario: *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjekts 1968–2000*, Bielefeld 2017.
- Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart 2016.
- Witcomb, Andrea: »A Place for All of Us? Museums and Communities«, in: Sheila Watson (Hg.), *Museums and their Communities*, London/New York 2007, S. 133–156.

