



Gottfried Fliedl

*Do not cross ...*

*Museum, Fiktion, Wahn – Eine Skizze*

*„Ehrwürdige Mineralien lagen in ihren offenen Gräbern aus staubigem Pappmache; die Photographie eines verwunderten spitzbärtigen Herrn wachte über einer Sammlung verschieden großer, seltsamer schwarzer Klumpen. Sie hatten Ähnlichkeit mit gefrorenem Larvenkot, und ich blieb unwillkürlich vor ihnen stehen, denn es wollte mir nicht gelingen, ihre Natur, Zusammensetzung und Bestimmung zu erraten.*

*Der Pedell war mir mit filzgedämpften Schritten nachgegangen, immer in respektvollem Abstand; jetzt jedoch kam er heran, eine Hand auf dem Rücken, den Geist der anderen in der Tasche, nach seinem Adamsapfel zu urteilen, mußte er schlucken.*

*“Was ist das?” fragte ich.*

*“Die Wissenschaft hat es bislang noch nicht geklärt”, erwiderte er; ohne Zweifel hatte er den Satz auswendig gelernt. Im gleichen gekünstelten Ton fuhr er fort: “Sie wurden 1895 von dem Stadtrat und Ritter der Ehrenlegion Louis Pradier aufgefunden”, und sein zitternder Finger wies auf die Photographie.*

*“Schön und gut«, sagte ich, “aber wer hat entschieden, und warum, daß sie einen Platz im Museum verdienen?«*

*“Und jetzt darf ich Ihre Aufmerksamkeit auf diesen Schädel lenken!” rief der Alte energisch: offenbar wünschte er das Thema zu wechseln.*

*“Ich würde wenigstens gern wissen, woraus sie bestehen”, unterbrach ich ihn.*

*“Die Wissenschaft ..., begann er von vorn, hielt dann aber inne und betrachtete mürrisch seine Finger, die sich an dem Staub auf dem Glas schmutzig gemacht hatten.“<sup>1</sup>*

1

Das Museum wird konventionellerweise mit methodisch kontrolliertem Wissen, dessen Produktion, Darstellung und Vermittlung in Verbindung gebracht und legitimiert. Wenn wir vom Museum als Bildungsinstitution sprechen, meinen wir genau das, wenngleich offen bleibt, welche gesellschaftliche Funktion dieses spezifische ‚museale Bildungswissen‘ eigentlich hat.

Selbst das Ausstellungswesen, bei dem so offenkundig seine ‚unterhaltenden‘ und ‚zerstreuenden‘ Aspekte eine große Rolle spielen, muss das Populäre an ihm immer mit einer gewissen wissenschaftlichen Glaubwürdigkeit in Balance halten.<sup>2</sup>

Museen (Ausstellungen als das ältere Medium und Sammlungen) hängen in der Tat geschichtlich mit der Ausdifferenzierung von Wissenschaft und Wissensdisziplinen eng zusammen, und Museums- und Sammlungsgeschichte einerseits und Wissenschaftsgeschichte andererseits konvergieren immer wieder. Dennoch liegt in der einseitigen Bevorzugung dieses einen Strukturmerkmals ein (Selbst)Missverständnis des Museums. Dieses wird gestützt durch eine dem Museum eigentümlichen Autorität und Wahrheitspflichtigkeit, die in der Gegenstandskonkretheit der gesammelten Dinge vermeintlich garantiert und in einer mit Begriffen wie Authentizität und Originalität beschriebenen Erfahrungsmöglichkeit vermittelt wird.

Das Insistieren auf dieser ‚Gegenstandskonkretheit‘ verstellt vielleicht den Blick darauf, dass auch die physische Präsenz eines Dings in einer eigentümlichen Dialektik von Ferne und Nähe – dies wird oft als Kern des musealen Exponierens genannt –, ‚Agentur‘ einer Fiktionalisierungsmöglichkeit sein könnte, wie sie Christina von Braun für das Kino beschrieben hat: „Wenn sich das Subjekt im Kino beliebig mit der Ohnmacht identifizieren kann, so doch nur deshalb, weil es diese Erfahrung nicht als reale Gefährdung, sondern als Fiktion wahrnimmt. Das heißt die Berührung mit der Angst und die Erfahrung der eigenen Sterblichkeit gehen mit der beruhigenden Gewißheit einher, daß ‚das alles gar nicht wahr ist‘ ... Der Mensch der modernen Medien kann sich im Kino - und erst recht in den seine Wahrnehmung noch tiefer einschließenden Welten des cyberspace - als Opfer oder als Täter, als ‚untergehend‘ oder als ‚auferstehend‘ phantasmieren: Die Tatsache, daß es sich um ein ‚Medium‘ handelt, erlaubt es ihm, solche Gefühle ohne Schuld und ohne tiefgehende Bedrohung zu erfahren: Die eigene Verletzlichkeit (und die der anderen) werden zu einem Nervenkitzel, zu einer lustvollen ‚Selbstentzweiung‘“.<sup>3</sup>

Beim Museum geht es um ähnliche, körperlich derart nahegehende Erfahrungen, beim anatomischen Präparat, wie in der umstrittenen ‚Körperwelten-Ausstellung‘ ebenso wie beim archäologischen Fund menschlicher Überreste. Doch mag die Wirkung im Vergleich zum Film indirekter und gleichsam subkutaner oder auch vermittelter sein: die Einschreibung von Exponaten in den – prinzipiell unbestimmten musealen Zeithorizont - erinnert Un/Sterblichkeit. Und das Fiktionale des Mediums schützt vor der und ermöglicht diese ‚Kipperfahrung‘.

Dass das Museum trotz allem in den Debatten um die Wissensgesellschaft nicht als einer ihrer Schauplätze prominent Einzug gehalten hat, deutet auf eine Unsicherheit in der Wahrnehmung und Beurteilung der Institution hin, die hier interessiert. Das Museum war eben nie und ist nicht allein auf ein praktisches und verwertbares Wissen allein hin zu verpflichten, schon gar nicht einem im ökonomischen Sinn verwertbaren (auch wenn es gegenwärtig Tendenzen gibt, es wenigstens auf organisatorischer Ebene in dieser Hinsicht zu transformieren). So könnte man die Vermutung riskieren, dass die unbestrittene und noch immer wachsende Bedeutung des Museums (‚Museumsboom‘), ein Indiz für die Notwendigkeit eines Ortes eines ‚anderen Wissens‘ ist.

Kulturgeschichtlich tief mit Praktiken religiös-kultischer und profaner Schaustellung, mit Ahnen-, Toten- und Reliquienkult, mit Schatzbildung und unterschiedlichsten religiösen und profanen, individuellen wie kollektiven Sammelpraktiken, mit Schau- und Ausstellungsweisen unterschiedlichster Funktion und Bedeutung, mit Markt und Warentausch verwoben, amalgamiert das Museum in hochdifferenzierter Weise und vielfältiger typologischer Ausprägung bis heute alle diese unterschiedlichen Aspekte.

Das Museum ist insofern eine ‚hybride Institution‘<sup>4</sup> als es nicht nur und vielleicht nicht einmal in erster Linie Wissen und Wissenserwerb organisiert, sondern vielfältige Erfahrungsmöglichkeiten, Anlässe der Selbstausslegung, Symbolisierungen, die weder den Beteiligten, also weder dem Publikum, noch ‚dem Museum‘ (seinen MitarbeiterInnen und Zuarbeitern) bewusst sein und daher nicht Gegenstand bewusster und reflektierter Gestaltung und Nutzung sein muss.

Vielleicht könnte man so sagen: das Museum ist ein geschützter Raum, in dem Fragen gestellt werden können wie: ‚Wer bin ich‘, ‚woher komme ich‘, ‚was habe ich zu hoffen‘, und das auf sowohl individueller wie kollektiver Ebene; es bedient sich dabei eines Mediums, ‚Exponat‘ - das als Sammelbegriff für sehr unterschiedliche Medien in höchst unterschiedlichen Aggregatzuständen dient.

Vielleicht ist keine andere Institution in dieser Hinsicht – was seine zusammengesetzte Medialität betrifft - so ‚plastisch‘ wie das Museum. Alles scheint hier denkbar und alles wurde schon ausprobiert -Performance, Essen, Film, theatralische Elemente stecken ohnehin drin (wie im Begriff der Inszenierung oder Ausstellungsregie deutlich wird), Bilder im weitesten Sinn sowieso, Sprache und Schrift, Gegenstände aller erdenklicher Art, Lebendiges und Totes...). Mit dieser dem Museum essentiellen Hybridität und der - weidlich fiktionierten – Eigenschaft der Originalität / Authentizität, verleiht das Museum seinen Antworten auf die

an es gerichtete Fragen eine besondere Struktur. Indem es mit Sprache und Dingen zugleich zu tun hat, gewährleistet es eine „Einheit eines Universums...“, das sich stets aufteilt in die Welt der Rede und des Blicks, des Unsichtbaren und des Sichtbaren, des Lebendigen und des Toten.“<sup>5</sup>

## 2

Der Bruch in der Geschichte des Sammelwesens, der zur Ausbildung desjenigen ‚Modells‘ führt, für das wir heute den Begriff Museum reservieren, fällt wohl nicht zufällig mit Aufklärung und Säkularisierung zusammen. Was sich in der Zeit von – grob gesprochen – zwischen 1770 und 1830 entwickelt, ist ein Ort, der innerhalb der neuzeitlichen Rationalisierung und sich über sich selbst verständigenden Aufklärung wie eine Leerstelle offen gehalten wird für einen nie endenden Diskurs, in dem das ‚andere der Vernunft‘ einen Platz behält. Auch hier gilt, dass der Schlaf der Vernunft Monstren wachhält, Monstren, die ihre Spuren bis in die Etymologie legen, als *mostra* in der Genealogie des Ausstellens, als Musen, die als ursprünglich ungebändigte weibliche Natur- und Rachemächte (freilich dann erst als Besänftigte), in die Genealogie des Museums hineinspuken.

Im Augenblick des Schwindens von religiösen wie profanen Glaubensgewissheiten und der von ihnen gestützten Herrschaftsstrukturen (die zeitliche Engführung zwischen der Hinrichtung des Königs in der Französischen Revolution einerseits und der ‚Erfindung‘ des ‚Patrimoine‘ und der Errichtung von Museen andererseits ist das wohl illustrativste Beispiel dafür), tritt zwar das Museum substitutiv als eine kollektive Identität (Nationalmuseum) stützende und generierende Instanz auf, aber nimmt dabei – etwa in Architektur oder Funktionalisierung von Exponaten – die älteren Mechanismen der Vergewisserung gleichsam in sich hinein.

Dass beispielsweise museale Exponate die Funktion und Anmutungsqualität von Reliquien haben, ist oft beobachtet worden und vielleicht ist die Reliquie in dem hier diskutierten Zusammenhang das symptomatische museale Objekt schlechthin. Nämlich weil es die Doppeldeutigkeit der Institution, ihr Schwanken zwischen einem begründbaren (und anschaulichen) Wissen und einer magischen, unter Irrationalismusverdacht stehenden Glauben buchstäblich verkörpert.

Die Unmöglichkeit einer scharfen Grenzziehung zwischen den unterschiedlichen Sphären kehrt im Museum und beim Ausstellungsmachen als z. B. ‚didaktische‘ Frage wieder, als Unmöglichkeit, die Produktion und Kommunikation von ‚Sinn‘ methodisch unter Kontrol-

le zu bekommen. Was an der Diskrepanz von intentional unterlegter Aussage und immer ‚abweichendem‘ und ‚überschießendem‘ Auffassen durch den Besucher/ Betrachter sich gegen jede rationalisierende Bearbeitung und Kontrolle entzieht, was Ausstellungsmachern an der unausweichlichen Beliebigkeit des ‚Bedeutens‘ durch Besucher und Rezipienten als praktische Herausforderung so beunruhigend erscheint, deutet möglicherweise auf die fortdauernde Besonderheit des Museums hin: dass es ein Schauplatz und Verhandlungsort von Ungewissheit ist.

Diese in der Praxis ‚übersehenen‘ Strukturmerkmale prägen dennoch oder gerade wegen ihres vorbewussten Charakters das Museum und sie sind in ihrer Ambivalenz überwiegend auch nicht Gegenstand der Museumsforschung, sondern ragen allenfalls als die rationalen und empirischen Analysen ‚störenden‘ Symptome in die Theoriebildung.

Im Museum selbst wird die Grenze zwischen dem Diesseits des rationalen institutionellen Anspruchs und dem Jenseits des durch ihn ‚Übersehenen‘ gelegentlich merkbar an Tabus, wie dem Berührungsverbot<sup>6</sup> oder dem Tauschverbot, an Geboten, Anweisungen, Sicherheitsvorkehrungen, einem Leitsystem, der Tätigkeit der Aufseher (die in ihrer Ambiguität zwischen Tabuhütern und Tabuverletzern zu literarischen Ehren – etwa bei Thomas Bernhard oder Javier Marias - gekommen sind), an didaktischer Formierung.

Ritualisierungen, die durch ein internalisiertes Besuchsverhalten oder die Architektur oder etwa die Disposition von Objekten und dem ‚Gestell‘ des ‚Zu-Sehen-Gebens‘ gestützt werden, tragen dazu bei, die Fiktivität der Institution<sup>7</sup> nicht wahrzunehmen.

Grenzziehungen, wie das *do not cross...* als imaginäre Schranke vor einem Ausstellungsobjekt, verdecken die Ambiguität des Museums und machen sie zugleich sichtbar, sind aber auch durchlässig gegenüber Verletzungen und Übertretungen, oder sind zur Überschreitung von Tabus geradezu einladend angelegt. Äußere Grenzziehungen, wie z. B. gewisse architektonische Maßnahmen aber auch die bloße städtebauliche Situierung können in einer Art inszenierter Liminalität das Museum als Ganzes von seiner ‚Umwelt‘ abgrenzen und besondern.

3

Seit der Französischen Revolution/der Aufklärung sind Museen Orte, an denen (nationale/kollektive) Zugehörigkeit, Gemeinschaft hergestellt und gleichsam visualisiert werden soll. Weit mehr als um Sachwissen, geht es um Identitätswissen, das als aus dem gemeinsamen kulturellen Besitz reproduzierbar gedacht wird<sup>8</sup>. Das Museum scheint heute mehr

denn je in dieser Tradition eine für die Konstitution von *imagined communities* geeignete Institution zu sein (das klassische Nationalmuseum boomt; viele und unterschiedlich definierte – gerade marginalisierte - Gruppen, nutzen das Museum zur Selbstrepräsentation und wähen sich im Museum in die offiziellen Hinsichten der kanonisierten Kultur integriert).

Doch das Museum kann diese Identität nur fingieren. Auf Ein- und Ausschluß beruhende Repräsentation als Grundlage von Identifizierungsprozessen, wie sie etwa Grundlage nationaler (aber aller identitätsbedeutsamer, auf höchst unterschiedliche Gruppeninteressen bezogene) Museumsstrategien sind, enthalten immer - gleichsam subkutane, unter den rationalen Schichten einer in der Ausstellung visualisierten ‚gemeinsamen Geschichte/Erzählung‘, - ‚übersehene‘ Elemente: etwa strukturelle Elemente des Opfers oder des Ahnenkultes, der Gewalt und Hegemonie, von Schuld und Trauma.

Rituale und Inszenierungen im Museum bannen und offerieren zugleich daraus entspringende Erfahrungen von Angst, Ungewissheit und Fremdheit.

Dabei geraten die gewaltförmigen, fiktionalen oder tendenziell wahnhaften Anteile selbst dann aus dem Blick, wenn diese in der Ikonografie des Museums, seiner Architektur und Ausstattung, im Display der Objekte oder in der vom Museum ‚inszenierten‘ Ritualisierung der Besichtigung gleichsam ‚wiederkehren‘.<sup>9</sup>

Sie tauchen allenfalls in einer popularisierenden oder trivialisierenden Bearbeitung und Sichtweise auf, wie z. B. in der Figur des ‚besessenen Sammlers‘ (dessen Sublimierung misslingt und ihn bereit macht, für ein begehrtes Objekt ein Verbrechen zu begehen) oder des ‚sühnenden Objekts‘ (man denke an den hartnäckigen Trivialmythos der sich gegen die Entdecker des Grabes Tut-Ench-Amuns wendenden ‚Fluches‘ der Mumie...).

Extreme Fälle, wie der des Jüdischen Museums in Prag in der NS-Zeit - die Vernichtung von Menschen, einschließlich fast aller MitarbeiterInnen des Museums, wird hier zur Bedingung der Erinnerbarkeit der und des Vernichteten durch das Museum<sup>10</sup>, zeigen aber, dass diese die Gewaltförmigkeit von Identitätsprojektionen rationalisierenden Strukturen zusammenbrechen und in eine negative Utopie des Museums umschlagen können.

4

Gerade aber in der beschriebenen Ambiguität des Museums liegt, so unterstelle und frage ich, ihre sozialisierende Funktion. Das Museum ist, weit mehr als man gemeinhin annehmen und zugeben möchte, ein Ort an dem die Diskurse der Macht, der Identität, des

Fremden und Anderen, des Geschlechts, der (Selbst)Repräsentation von Gesellschaften, Gruppen wie Individuen (an)schaubar, verhandelbar, (an)sprechbar gehalten werden.

Die andeutungsweise beschriebenen *civilising rituals*,<sup>11</sup> die den Umgang mit Museen kennzeichnen, stützen die Aufgabe des Museums, als „Organisation“ nicht nur „Schutz vor dem Wahn“ zu bieten, sondern dem Wahn durch Begrenzung Schutz zu gewähren.<sup>12</sup>

Das auffallende Phänomen der Künstler- und Autorenmuseen, bzw. der zunehmenden Integration künstlerischer Arbeiten und Intervention im Museum – bis hin zum von Künstlern selbst gestalteten Museum –, ist nicht nur ein Versuch historisch gewachsene Strukturen musealer Ordnung und Repräsentanz durch individuelle und idiosynkratische Zugriffe aufzuweichen; dies scheint auch ein Indiz dafür zu sein die Kunst (der Moderne) als „Reaktionsform auf die Ausgrenzung des Wahns“<sup>13</sup> ins Museum so zu integrieren, dass sich das Museum als Ort des ‚intelligenten Grenzverkehrs‘ zwischen Wissen und Wahn neu zu organisieren vermag.

Nicht der Rückgriff auf gemeinsam geteiltes, in den Gegenständen, den *common objects* einer Ausstellung repräsentierten Sach- und Identitäts-Wissen, sondern die vorgeführte und fortgeführte Unmöglichkeit, auf diesem rationalisierenden Weg, Identität oder Wissen (als etwas Feststehendes und Feststellbares) herzustellen,<sup>14</sup> machen möglicherweise einen ‚Sinn‘ des Museums aus und eine Chance, es weiterzuentwickeln.

In dieser Hinsicht ist die Analyse der Institution auch ein Stück praktischer Kritik an ihrer partiell undurchschauten vermeintlichen Effektivität als Ort der Herstellung und Vermittlung von Wissen und Gewissheit.

Die Gespaltenheit der Institution zwischen der Abschließung der Diskurse, ihrer Stillstellung (in der ‚gelungenen‘ Ausstellung, in der ‚abgeschlossenen‘ Sammlung, in der ‚beendeten Forschung?...) einerseits und ihrer Offenheit, Unabschließbarkeit andererseits eröffnet zumindest ein Wähnen und, wenn sie zur Gewissheit kippt, „Wahn“. Das Museum lebt von Grenzüberschreitungen.

---

<sup>1</sup> Vladimir Nabokov: *Der Museumsbesuch*. Band 14 der Gesamtausgabe, Gesammelte Erzählungen, Band I, Dieter E. Zimmer (Hg.). Reinbek bei Hamburg (Rohwohlt) 1966.

<sup>2</sup> Als in die Ausstellung „Sieben Hügel“ (Berlin) eine fiktive, ethnografisches Exponieren imitierende künstlerische Intervention über ein ebenso fiktives und ‚beschwerdefreudiges‘ Volk implementiert wurde, führte das zur ‚Aufdeckung‘ als ‚unwissenschaftlich‘ durch einen eifrigen investigativen Journalisten und zu einer daraus resultierenden massiven öffentlichen Debatte und Kritik. Vgl.: Kaube Jürgen: Wunderkummer (sic!) des Wissens. Hinter den "Sieben Hügeln" von Berlin: Das beschwerdefreudige Volk der Khuza wird entlarvt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.7.2000, sowie: Bettina Drescher: Im Westen nichts Neues? Themenpark und Sieben Hügel. Präsentationstechniken im Vergleich. Ulmer Verein

---

- Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V. Kunst-Geschichte Ausstellungs-Politik. Veranstaltungsreihe zur Analyse aktueller Ausstellungen: <http://www.ulmer-verein.de/drescher.html> (2002). Ein Pressespiegel zu dieser ‚Volksverdummung‘: [http://www.tuareg.de/khuza/presse\\_khuza\\_fieber/index.html](http://www.tuareg.de/khuza/presse_khuza_fieber/index.html) (2002)

<sup>3</sup> Christina von Braun: Kollektives Gedächtnis und individuelle Erinnerung. Selbst- und Fremdbilder unter der Einwirkung von Photographie und Film, in: Kunstforum, 128, 1994, S.162

<sup>4</sup> Zum Begriff ‚Museum als hybride Institution‘ s. Sabine Offe: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich. Berlin und Wien 2000, S.39ff., insbes. S.43f und Anm. 59, S.43 zur Herkunft und Gebrauchsweise des Begriffs der Hybridität in den Kulturwissenschaften.

<sup>5</sup> August Ruhs: Sublime Gier. Beitrag zu einer Psychoanalyse des Sammelns, in: Karl-Josef Pazzini (Hg.): Museum & Psychoanalyse. Reader der Internationalen Fachtagung 27.9. – 29.9.1966. Museum für Hamburgische Geschichte. Verv. Ms.

<sup>6</sup> Kunstwerke, Museumsgüter generell, Sammlung von Dingen, gleichgültig ob sie deponiert oder exponiert werden, sind im Museum als etwas präsent, „das man besitzt, aber wovon man sich verbietet, es zu berühren, etwas, das ihnen (den Besuchern GF) einen Genuß verschafft, aber ganz symbolisch und abgeleitet. (Ich referiere hier den Abschnitt ‚L’Obsession du Sacré‘ von: Bernard Deloche: Museologica: Contradictions et logique du Musée, S.31-69, in: ders.: Museologica. Macon 1989

„Die Kunst wurde also durch das Museum auf die Ebene einer geheiligten Sache gehoben, die aufhörte, ein Medium des Kultes zu sein, um selbst ein Objekt des Kultes zu werden...“. Das Berührungstabu konstituiert eine bestimmte Weise des Umgangs, aber mehr noch, es konstituiert einen bestimmten Status des Objekts als musealem, als Exponat. „Im Museum ist das Heiligsein der Kunst ihre Isolierung, ihre Zurschaustellung, ihr Schutz in Vitrinen, kurz die Distanz um ihrer selbst willen, die Schaffung eines hieratischen und mythischen Raumes.“

Das Berührungsverbot erzeugt und sichert eine spezifische Begehrensbeziehung. Die ‚Konsumation‘, die ‚Realisierung des Begehrens‘, wird unterbunden, damit das Begehren aufrecht bleibt. Um das zu ermöglichen, ist eine museale Struktur – die Heiligung und das Tabuisieren – notwendig und - zwanghaft: „Ohne weiteres manifestiert sich der Zwang durch das Verbot: Die Objekte sind da, aber unberührbar und unzugänglich, das Verhalten des Besuchers ist strikt kontrolliert und kanalisiert. Das Benehmen, die Geste (nicht berühren!), die Stimme, selbst der Blick sind dirigiert. Der Wächter überwacht wildwütig seine Schätze, und jeder Besucher ist unter Verdacht, schuldig zu sein. Schuldig, sich zu sehr ... schon genähert zu haben, schuldig, eine kaum begonnene Geste noch nicht unterlassen zu haben, schuldig, einfach fähig zu sein, ein Verbot zu übertreten!“

„Und gerade das, was das Museum verbietet, betrifft die symbolische Inbesitznahme, selbst verurteilt es den Besucher, auf Distanz zu bleiben, und verwandelt ihn in einen Voyeur durch die Vermittlung der Institution. So versteht man besser diese merkwürdige und zermürbende Schuldigkeit, die mehrmals bei Valéry vorkommt...Der Besucher wird schon für fehlerhaft erklärt, bevor er überhaupt das Museum betritt, man ruft in ihm ein Gefühl des Respekts und der Fehlerhaftigkeit hervor ... Er betritt demnach das Museum aus keinem anderen Grund als einer ganz und gar symbolischen Befriedigung und wird streng unterdrückt. Das Museum ist die Schule der Repression...“.

<sup>7</sup> In einer Führung durch das Naturhistorische Museum in Wien beteuert unsere Führerin mehrmals ‚das ist alles echt‘, während wir ständig an Fischleibern und Säugetierpräparaten vorbeifilieren, denen Mull und Stroh oder andere Präparierungsreste aus allen Nähten dringen und so auf hilflose Weise ihr Artifizielles sichtbar wird.

<sup>8</sup> Klaus Heinrich, Floß der Medusa. Basel, Frankfurt 1995, S.77 ff. - Zu Untergangslust und -sog sowie Hoffnung auf Chaos-Neugeburt und den "Ursprungs-Suchunternehmungen, die in der Aufdeckung untergegangener Völker und Kulturen die sakramentale Begegnung mit der eigenen, von politischer Schuld noch nicht gezeichneter Frühe suchten." (Klaus Heinrich spricht über NS- und Nachkriegszeit). - Endzeit-Erwartungen, Untergangs-Visionen – Untergang ist ein "maritimes Katastrophenvokabel" - und Katastrophen-Fantasien enthalten "nur unzureichend gebundene Angst." Soviel zum Museum als einem privilegierten Ort, an dem ‚Ursprung‘ thematisiert wird und seine Lust am Untergegangenen, Ausgestorbenen, etwa den Sauriern als ‚Leitfossil‘ der Museumskultur oder erst recht den ‚Mumien‘, die als Nach- und Überlebenssicherungsmedien im Museum auf extrem paradoxe Weise um ihr Phantasmatisches gebracht werden, indem es museal reinszeniert und aufrechterhalten wird. etc.

<sup>9</sup> Für museale Erzählweisen, die das leisten, hat Sabine Offe den Begriff des ‚narrativen Fetischismus‘ von Eric Santner adaptiert. Sie versteht darunter museumspezifische Erzählweisen, die nicht notwendigerweise auf Verdrängen und Vergessenmachen aus sind, die aber erreichen sollen, mit Erinnerung einhergehende Gefühle von Angst oder Trauer zu vermeiden. Vgl.: Sabine Offe: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich. Berlin Wien 2000

Dem Unbewussten dieser Erzählweisen korrespondiert auf der Rezeptionsseite die Verdrängung der sozialen Grundlagen des Blicks auf die kulturellen Artefakte (Pierre Bourdieu), auf der materiellen Seite der Sammlung die Verdrängung der lebendigen Arbeit durch ihre Ausstellung als tote: „Der Sammler (wird dürfen hier ruhig auch an das Museum als Sammler denken, G.F.) entdeckt, erwirbt, erretet Objekte. Die objektive Welt ist gegeben, nicht hergestellt, und darum verbleiben vergangene, mit dem Vorgang des Erwerbs verbundene Machtbeziehungen verborgen. Die Herstellung von Bedeutung in der musealen Klassifizierung und Präsentation wird als *adäquate Repräsentation* mystifiziert. Zeit und Ordnung der Sammlung löschen die konkrete gesellschaftliche Arbeit ihrer Erzeugung aus.“ James Clifford: Sichselbst sammeln, in: Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.): Das historische Museum. Frankfurt, New York 1990, S.91



<sup>10</sup> Aborigines für Europas Museen ermordet, lautete die spekulative Schlagzeile einer Tageszeitung im Jahr 1998: Im vergangenen Jahrhundert sind Aborigines, australische Ureinwohner, auch ermordet worden, um in den Vitrinen von Sammlern in Europa zu landen. Einige Aborigines seien regelrecht auf Bestellung erschossen worden, so der Chef einer Forschungsstätte für Aborigines, Leo Malezer, in Brisbane. Die sterblichen Überreste seien an Museen und private Sammler verkauft worden. Der Archäologe Lyndon Ormond-Parker schätzt die Zahl der „gesammelten Körper“ auf 3000 bis 6000.

Auch im Wiener Naturhistorischen Museum befinden sich die sterblichen Überreste von 15 Aborigines, die Ende des vorigen Jahrhunderts von Sammlern gespendet oder auch angekauft wurden. Unter den Ausstellungsobjekten befand sich auch der Kopf eines Tasmaniers, den die Tasmanier zurückhaben wollen, um ihn nach ihren Riten bestatten zu können. Die Verhandlungen über eine Rückgabe sind noch im Gange. Dieser Kopf stammt aus dem Museum der tasmanischen Hauptstadt Hobart und war einem Fregattenkapitän als Geschenk für das Naturhistorische Museum in Wien übergeben worden.

Das Londoner „Natural History Museum“ hat nach eigenen Angaben mehr als 160 sterbliche Überreste von Aborigines in seinem Fundus. Gerhart Pistor, in: KURIER., Mittwoch 18. März 1998

<sup>11</sup> Carol Duncan: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums.* London 1995

<sup>12</sup> Karl-Josef Pazzini, Marianne Schuller, Michael Wimmer: *Wahn, Wissen, Institution.* Exposé zum Forschungsprojekt. Hamburg 2003

<sup>13</sup> wie Anm. 12

<sup>14</sup> "Und Objekt des Gedächtnisses an sich ist alles, was Objekt der Phantasie ist, mitfolgend aber alles, was nicht ohne die Phantasie auftritt oder vorgestellt wird." (Aristoteles) – „D. h., das erinnernde Gedächtnis kann täuschen (Gedenken, Eingedenken gibt es auch ohne Erinnerung), als Täuschung der Sinne und Erinnerung an etwas, was so nicht oder gar nicht war. Daher eine Unterscheidung in ein denkendes Gedächtnis und ein technisches Gedächtnis (Derrida). Das denkende Gedächtnis wird aber zerstört, wenn es der Schrift verfällt, der Verschriftlichung, in ihr“ – Wolfgang Pircher führt hier Platons Phaidros als Beispiel ein – „verstummt, stirbt Liebe, Eros, denn sie, die Schrift, gibt nicht das wirkliche Begehren wieder, nicht die lebendige Beziehung zum anderen. Aber die Schrift, ist technisches Gedächtnis, doch "sie kann lebendiges, denkendes Gedächtnis anlocken und verführen, etwa im Raum des Museums. In diesem Sinn ist das Museum Schrift. Und in eben diesem Sinn hat das Museum mit dem Tod zu tun." Wolfgang Pircher: *Museum, ein Raum in der Zeit.* Das Museum als technisches Gedächtnis, wo die Nation ihren Ruhm und ihre Ehre verschrieben weiß, in: FALTER, Nr.19, S.11. Wien 1989