

Michael Fehr

ÜBERLEGUNGEN ZU EINEM MUSEUM DER LEIDENSCHAFTEN

Meine sehr geehrten Damen und Herren,

In einem Vorgespräch hatte ich etwas unbedacht vorgeschlagen, dass Projekt unter dem Titel *Museum der Leidenschaften* zu fassen. Denn einerseits erschien mir ein Titel wie *Museum der Geschichte der Sexualität* etwas sehr trocken, andererseits ein Titel wie *Erotic Art Museum* nicht nur zu eng, sondern auch zu nahe an verschiedenen Unternehmen, die unter diesem Rubrum mehr oder weniger eindeutig in das pornographische Feld führen. Es ist mir allerdings bald klar geworden, dass sich auch über eine Erweiterung des Untersuchungsfeldes, für die der Begriff Leidenschaft stehen soll, das Dilemma im Verhältnis zwischen den Phänomenen Museum und Sexualität nicht ohne Umstände auflösen lässt. Denn einerseits scheinen Museum und Sexualität, und mehr noch: Museum und Erotik in einer ganz grundsätzlichen Weise einander auszuschließen, doch haben sie andererseits auch Vieles gemeinsam, da hier wie dort das sinnliche Wahrnehmen, und hier vor allem das Sehen in seinen verschiedenen Modi eine zentrale Rolle spielt.

Mein Beitrag hat drei Teile: Im ersten werde ich dieses Dilemma als strukturellen Unterschied skizzieren und etwas zu bestehenden *Erotic Art Museen* sagen, im zweiten die inhaltlichen Eckpunkte des Programms eines *Museums der Leidenschaften*, so, wie ich mir dies vorstelle, andeuten und im dritten einige Überlegungen zur Rolle bzw. Position seiner Besucher anstellen. Das Ganze verstehe ich als nicht mehr als einen hoffentlich etwas anregenden Versuch, die Diskussion, wie ein *Museum der Leidenschaften* beschaffen und funktionieren könnte, voranzutreiben.

I.

Dass Museum und Erotik/Sexualität in einem komplizierten und komplexen Verhältnis zueinander stehen, lässt sich bereits an den zwei wichtigsten Ursprungsmythen des Museums, der Geschichte von Noah und seiner Arche und dem Museion, also dem Tanzplatz der Musen, erkennen. Lassen Sie mich dazu kurz rekapitulieren:

Die Geschichte von Noahs Arche kann man als eine, wenn nicht als die Ursprungsmythe der Wissenschaft verstehen. Von jeder Art Lebewesen sollte Noah zwei spezifisch unterschiedliche in seine Arche aufnehmen: ein umfassender Auftrag, Lebendiges nach Art und Sex zu unterscheiden und zu inventarisieren, ein Auftrag, der sich nur auf systematische Weise, durch eine Abstraktion von allem Akzidentellen, also zum Beispiel äußerlichen Unterschieden lösen ließ. Wichtig an dieser mythischen Erzählung scheint mir in diesem Zusammenhang aber zweierlei: Erstens, dass mit der Arche ein künstlich geschaffener Raum mit einer Binnenstruktur beschrieben wird, in dem alles Lebendige auf bestimmte Weise, durch die jeweils Zwei, durch Paare abgebildet, und zweitens, dass hier eine materielle Sammlung konzipiert wird, die für eine Zukunft angelegt wird.

Dagegen muss man sich das Museion, den Tanzplatz der Musen, wohl als eine relativ karge Lokalität auf dem Parnass oder einem anderen Heiligen Berg vorstellen, als einen Ort, an dem, repräsentiert durch die Musen, Fähigkeiten und Funktionen, die für die Entwicklung von Identität Bedeutung haben, zusammenkommen und miteinander wirken. Ich verstehe dieses mythische Museion als einen ästhetischen Ort der ästhetischen Rationalität, das heißt als die Fähigkeit, die Klarheit einer Erkenntnis zu steigern, ohne sie in die Eindeutigkeit des Begriffs zu transformieren. Wie immer aber man sich das mythische Museion vorstellt, dürfte jedoch unbestritten sein, dass hier kein bestimmter oder strukturierter Raum, sondern ein Ort gemeint ist, der überall liegen kann und an dem es um Performanz, um eine poetische Praxis geht, die Immaterielles hervorbringt

und, um Wissenschaft unbekümmert, vor allem darauf abzielt, Identität herzustellen, indem sie das Hier und Jetzt im Lichte der Vergangenheit zu reflektiert.

Kurz: Arche und Museion unterscheiden sich nicht nur im Hinblick auf ihren Charakter als einerseits wissenschaftliches Unternehmen und andererseits Ort und Moment des Erlebens und Erfahrens des Selbst in Performanz und Kommunikation, sondern auch im Hinblick auf ihre Zielsetzungen: Archive werden angelegt, um in einer jeweiligen Gegenwart Bedeutsames für die Zukunft zu erhalten, im Museion dagegen wird Erlebtes zur Gegenwart gebracht.

Das Museum, so wie es im Zuge der Aufklärung entstand, ist eine eigentümliche Verschmelzung beider Ansätze, die Welt zu begreifen, zu verstehen und uns darin zu verorten: In ihm wird gesammelt, was aus welchen Gründen auch immer für eine jeweilige Gegenwart obsolet geworden ist, um es durch seine Aufführung in Gestalt von temporären oder dauerhaften Ausstellungen für eben diese Gegenwart verbindlich zu machen. Dieser widersprüchliche Charakter des Museums ist an den beiden ältesten Museumstypen klar zu erkennen: So am Naturkundemuseum, das fast immer strukturell zweigeteilt ist: in einerseits einen wissenschaftlichen Sammlungsbereich, in dem Abgestorbenes und Totes im Ganzen oder in Teilen für Forschungszwecke aufbewahrt wird, und andererseits in die für das Publikum bestimmten Schausammlungen, in denen ausgewählte Sammlungsobjekte als Stilleben vorgezeigt werden; und so am Kunstmuseum, das diese strukturelle Aufteilung nicht kennt, weil jedes Kunstwerk ein Anschauungsobjekt ist, das, ob im Magazin verwahrt oder in den Schauräumen ausgestellt, immer darstellt oder aufführt, was es ist.

Dies mag nicht nur erklären, warum Kunstmuseen, obwohl dem Grunde nach nur Sammlungen und vergleichsweise gering an der Zahl, für die Museumswelt eine bedeutende Rolle spielen. Denn ihre Objekte, künstlerische Bilder und Skulpturen, zeigen, ganz abgesehen von bestimmten Inhalten und Themen, dass und auf welche unterschiedlichen Weisen sich die Welt darstellen, interpretieren und reflektieren lässt; während die Museen, die mit Dingen umgehen, die nicht primär für die Anschauung gemacht sind, diese in irgendeiner Weise kontextualisieren, das heißt, durch Erklärungen oder bestimmte Formen des Vorzeigens erst zu Anschauungsobjekten machen müssen, damit das mit ihnen zugeschriebene Wissen kommuniziert werden kann.

Hier kommt nun ein anderer Aspekt der archaischen Wurzel des Museums ins Spiel: Als auf Wissenschaft basierende Institution muss es sich zu den Dingen, mit denen es umgeht, distanzierend verhalten, darf sie in keiner Weise im Sinne ihrer vermuteten oder tatsächlichen Funktion in Gebrauch nehmen, sich weder mit ihnen identifizieren noch von ihnen sein eigenes Prozedere in irgendeiner Weise bestimmen lassen. Denn ähnlich wie ein Krankenhaus oder ein Gefängnis ist das Museum eine Anstalt, die nur dann im Sinne ihrer Bestimmung funktionieren kann, wenn sie sich nach Innen wie Außen klar abgrenzen und prinzipiell ausschließen kann, dass es, die Metapher sei hier erlaubt, von dem, was es behandelt, in irgendeiner Weise infiziert werden könnte.

Die entsprechenden Regeln und Konventionen gelten allerdings nicht nur museumsintern, sondern natürlich auch für die Museumsbesucher. Ihnen verlangt das Museum eine weitgehende Abstraktion vom alltäglichen Verhalten ab; zwar bietet es an, zwar zeigt es vor und erklärt, verhindert, verbietet, ja verbittet sich jedoch zugleich eine spontane, verstehende Reaktion und verweigert jedwede Form des Konsums; selbst ein in anderen Kontexten übliches und akzeptables Verhalten gegenüber einem ausgestellten Objekt, wie zum Beispiel das Niederknien vor einem Altarbild, wird in seinem Setting als unangemessen wahrgenommen und sanktioniert; und noch so ausgeklügelte Vermittlungs- und Partizipationsangebote können nicht darüber hinwegtäuschen, dass in ihm nichts wirklich in Gebrauch genommen werden, sondern alles nur angeschaut werden darf: Das Museum verlangt von seinen Besuchern in geradezu autoritärer Weise die Sublimierung von Gefühlen und Handlungsimpulsen; es ist nachgerade der klassische

Ort der Erziehung zur Affektneutralisierung; wenn aber diese, wie Hartmut Böhme es formuliert, die Tugend des Wissenden ist, dann liegt auf der Hand, dass ein in irgendeiner Weise leidenschaftliches Verhalten im Museum keinen Platz haben kann.

Objekte und Darstellungen, die Erotisches und Sexuelles zum Thema haben, befinden sich in den Sammlungen nahezu aller Museen, am häufigsten jedoch in Kunst- und Kulturgeschichtlichen Museen. Ihr Vorzeigen in den Schausammlungen ist üblich, meistens unbestritten möglich und wird, wo nicht, wie zuletzt im Fall von Caravaggios *Amor als Sieger* in der Berliner Sammlung Alter Meister, unter dem Schild der Kunstfreiheit vehement und erfolgreich verteidigt. Bemerkenswert und für die wechselnden musealen Strategien in diesem Zusammenhang typisch war der Umgang mit dem so genannten *Secretum* im British Museum, in dem ab 1865 vor allem antike Ausgrabungsfunde, deren freizügige Darstellungen im pruden Viktorianischen Zeitalter als obszön galten, gesammelt und den Blicken der Öffentlichkeit entzogen wurden – mit dem Effekt, dass die entsprechenden Schränke, wie schon zuvor das bereits 1819 im Nationalen Archäologischen Museum Neapel eingerichtete *Gabinetto Segreto*, die ganz besondere Aufmerksamkeit der Männerwelt auf sich zogen. Wurde das *Gabinetto Segreto* erst im Jahr 2000 in einem eigenen Raum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, so begann man im British Museum allerdings schon in 1960er Jahren, die Objekte in die kulturhistorischen Sammlungen zu integrieren und damit über das oben skizzierte Museumsregime gewissermaßen zu entschärfen.

Öffentlich zugänglich Museen, die sich auf Erotik und Sex spezialisiert haben, lassen sich im weltweiten Maßstab fast an zwei Händen abzählen. Soweit ich feststellen konnte, sind alle diese Museen in privater Hand und, genau genommen, keine Museen, sondern reine Sammlungen. Denn sie fokussieren ausschließlich auf das einschlägige Material und stellen es nicht in einen wie auch immer definierten größeren Rahmen. Auffallend ist, dass fast alle dieser Museen, trotz der in den westlichen Gesellschaften gängigen, umfassenden Sexualisierung alles Möglichen, immer noch mit dem Muster, etwas Verbotenes zugänglich zu machen, arbeiten und ihre Sammlungen, soweit es zumindest ihre Selbstdarstellungen im Internet erkennen lassen, in hellen Räumen, durchweg mit Stolz, typischerweise in Überfülle und oft unter ethnographischen Gesichtspunkten geordnet präsentieren; eben genauso, wie man es aus vielen privaten Sammlungen auch zu anderen Themen kennt: als eine Aufhäufung möglichst vieler Trouvaillen, die primär von der Entdecker- und Erwerbslust der jeweiligen, häufig sehr kenntnisreichen Sammler zeugen und sich, was die mögliche affektive Wirkung der einzelnen Stücke angeht, aufgrund der dichten Hängung wechselseitig neutralisieren. *Erotic Art* Museen zeigen zwar Erotika, erotische Szenen und sexuell explizite Darstellungen zuhauf, spielen jedoch in recht konventioneller Weise die typischen Regeln des musealen Settings aus, um sich als seriöse, um Aufklärung bemühte Einrichtungen klar von den Etablissements absetzen zu können, die in welcher Weise auch immer auf die Befriedung sexueller Wünsche abzielen. Kurz und pointiert gesagt: *Erotic Art Museen* sind in meiner Wahrnehmung alles andere als erotische Veranstaltungen.

II.

Was könnte demgegenüber ein Museum der Leidenschaften leisten? Wie ließe sich seine Museumsidee fassen? Wie könnte sein Erkenntnisinteresse definiert werden und sein Mission-Statement lauten?

Angesichts des Umstands, dass zumindest in unserer Gesellschaft mehr oder weniger offen über die meisten Aspekte von Sexualität gesprochen werden kann und wird, und es recht einfach ist, sich – zumal über das Internet – mit allen ihren Formen vertraut zu, fällt eine Aufgabe, die ein solches Museum vor noch nicht allzu langer Zeit eindeutig gehabt hätte: eine allgemeine Aufklärung über Sexualität, ihre verschiedenen Spielarten und entsprechende Praktiken, zwar sicherlich nicht ganz weg, dürfte jedoch nicht mehr

an erster Stelle stehen. Einzuordnen bliebe allerdings unser gegenwärtiges Verhältnis zur Sexualität in einen kulturhistorischen Kontext und dafür dürften die vorhandenen Sammlungen eine gute Grundlage bieten. Doch müsste ein *Museum der Leidenschaften* aus meiner Sicht weitaus mehr thematisieren, um einen eigenständigen Platz innerhalb der bestehenden Museumslandschaft einnehmen zu können. Dazu einige Stichworte:

Deutlich geworden sein mag anhand des bereits Gesagten, dass sich ein solches Museum nicht auf die Darstellung von erotischen Handlungen und Sexualpraktiken beschränken kann. Vielmehr muss es sie als Phänomene zur Anschauung bringen, die vor dem Hintergrund der Fortpflanzungsnotwendigkeit wechselnden und sich verändernden normativen Vorstellungen: Geboten, Verboten und Idealen unterliegen. Das heißt, das Sexuelle müsste in einen Zusammenhang eingeordnet werden, der Gefühlen und Befindlichkeiten einen Platz gibt und seinem Stellenwert im Verhältnis zwischen dem Vorstellen und Vollziehen, dem Verbergen und Vorzeigen, zwischen Scham und Stolz, Keuschheit und Freizügigkeit, Intimität und Aggression, Liebe und Gewalt, um nur einige zu nennen, rekonstruieren ließe. Im Rahmen einer solchen Matrix wären aber diese untereinander und im Hinblick auf die verschiedenen gesellschaftlichen Positionen und Perspektiven der Geschlechter, ihre unterschiedlichen Interaktionen bzw. Interaktionsmöglichkeiten, auf das Alter und die soziale Rollen der Individuen u.v.m. in Beziehung zu setzen sowie schließlich entsprechende Regelungen über das Recht, Konventionen und Institutionen – von der Ehe über das Inzestverbot bis zum Zölibat – unter strukturellen wie historischen Gesichtspunkten darzustellen.

Die Aufgabe des *Museums der Leidenschaften* sehe ich also in einer umfassenden, alle medialen Formen einbeziehenden Rekonstruktion gesellschaftlicher Verhältnisse mit der Sexualität als zentralem Motiv und Movens; nur so, glaube ich, könnten verschiedene Phänomene, die gerade auch in Museen ausgeblendet werden, zur Reflexion gebracht werden, wie, um hier nur einige zu nennen, die durchgreifende Sexualisierung der Warenwelt und damit unseres Alltags, die Ausübung von sexueller Gewalt nicht zuletzt im Zusammenhang mit kriegerischen Auseinandersetzungen, der sexuelle Missbrauch von Kindern, die Zwangsprostitution im Zusammenhang der Migrationsprozesse oder die idealisierten Darstellungen menschlicher Körper, die vor allem von der Werbung als Normen etabliert, uns irgendwie immer imperfekte Individuen in Angst versetzen und veranlassen sollen, Produkte und Leistungen zu kaufen, mit deren Hilfe wir unser Erscheinung und Leistungen angeblich verbessern können.

Das ist ein großes, doch ein, wie schon die einschlägigen analogen und digitalen Lexika erkennen lassen, prinzipiell realisierbares Programm. Es berührt aber noch nicht das, was mich in diesem Zusammenhang persönlich am meisten interessiert, und das ist die Frage, ob sich die zweite wichtige Wurzel des Museums, das Museion, im Rahmen eines *Museums der Leidenschaften* aktivieren, also das performative und imaginative Moment des Erotischen erfahrbar machen ließe.

III.

Dazu möchte zunächst festhalten: Erotische oder sexuelle Handlungen sind, wie immer sie vollzogen werden, im Kern intime Handlungen. Ihre Darstellungen zu betrachten bedeutet daher, in die Intimsphäre des oder der Dargestellten mehr oder weniger stark einbezogen werden zu können. Das macht den Reiz erotisch-sexueller Darstellungen aus, und das ist zugleich der Aspekt, der den Umgang mit ihnen außerhalb des privaten Bereichs als Risiko erscheinen lassen kann. Denn in dem Maße, wie sich ein Betrachter auf solche Darstellungen einlässt, gibt er im Betrachten die eigene Intimsphäre auf, exponiert seine Gefühle und Reaktionen und kann in der Regel nur bedingt wahrnehmen und kontrollieren, ob, und wenn in welcher Weise er selber zum Gegenstand einer sexualisierten Wahrnehmung wird oder beobachtet wird. Von Dritten – seien diese nun andere Betrachter oder Aufsichtspersonen – beim Betrachten beobachtet zu werden, ist

aber eine Grunderfahrung im Rahmen des musealen Settings, die sich auf den Wahrnehmungsprozess höchst restriktiv auswirken kann.

Im Vergleich mit den Wahrnehmungsbedingungen im Kino oder Theater wird dies sehr klar. Denn dort bewegen sich die Zuschauer nicht vereinzelt vor den Exponaten und werden nicht potentiell selbst zu solchen, sondern sitzen mehr oder weniger anonymisiert in einem abgedunkelten Raum und in ähnlicher Weise auf das Geschehen vor ihnen fixiert; Zuschauer im Kino oder Theater können zwar einander kaum beobachten, erfahren jedoch die akustisch wahrnehmbaren Reaktionen der anderen Zuschauer unmittelbar und können sie als Resonanz der eigenen aufnehmen und als gemeinsame erleben.

Nun lassen sich die Wahrnehmungsbedingungen in Ausstellungen und Museen nicht grundlegend verändern – und sie müssen es auch nicht. Denn gegenüber Wahrnehmungsformen im Kollektiv bieten sie die Chance zur individuellen Auseinandersetzung mit dem jeweils Gezeigten. Die Frage ist daher, wie sich diese Chance im Rahmen des musealen Settings nutzen lässt. Eine Lösung sehe ich darin, die Besucher einer Ausstellung nicht nur als Betrachter, sondern auch als Beobachter einzusetzen, das heißt als Individuen auftreten zu können, die sich bewusst machen können, wie ihnen etwas gezeigt wird und wie sie das Gezeigte wahrnehmen.

In dieser Doppelrolle, etwas als Betrachter und als Beobachter wahrzunehmen, ist allerdings nichts Ungewöhnliches. Denn vor jedem Kunstwerk stellt sich diese komplexe Form der Wahrnehmung fast notwendig ein: Indem ich nicht nur erkenne, was mir gezeigt wird, sondern zugleich sehe und mir bewusst mache, dass mir etwas gezeigt wird, ich also das Bild als etwas von jemandem Gemachtes, als ein Gegenüber wahrnehmen kann.

Dieses explizit Gemachte kann in der Faktur eines Bildes zur Anschauung kommen oder auch und zugleich in der Anlage seines Sujets und seiner Komposition. Das explizit Gemachte kann aber auch als bestimmte Form des Vorzeigens von Exponaten, in einer expliziten kuratorischen Praxis zur Geltung kommen, die ich als Besucher nicht nur wahrnehme, sondern zu der ich mich individuell verhalten kann. Lassen Sie mich zum Abschluss an zwei Beispielen demonstrieren, was ich hier anzusprechen versuche:



Dazu zeige ich Ihnen hier ein Bild von Félix Vallontton aus dem Jahre 1905, das im Kunstmuseum Winterthur hängt. Es ist ein ziemlich großes Bild, das zwei Akte in Konversation zeigt. Aufmerksam machen möchte ich Sie hier vor allem auf den im Hintergrund dargestellten Spiegel, in dem die beiden Frauen zum Teil zu erkennen sind und der, im Sinne der Logik des Bildaufbaus, auch den Maler des Bildes zeigen müsste. Doch das tut er nicht und diese Leerstelle irritiert nicht nur in besonderer Weise, sondern das bedeutet, dass der Betrachter dieses Bildes auf die reine Betrachterrolle fixiert wird – und sich notwendig als Beobachter konstruieren und fragen muss, in welcher Rolle er sich im Verhältnis zu den dargestellten Frauen befindet bzw. wahrnimmt.

Als zweites Beispiel zeige ich Ihnen eine Installation, die ich 1996 im Rahmen der von meiner damaligen Kollegin Birgit Schulte kuratierten Ausstellung "Vis à Vis" im Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen mit Kunstwerken aus dem Bestand eingerichtet habe und die von den Besucherinnen als extrem provokant empfunden wurde ...



© Milton Friedberg VG Bildkunst

obwohl sie sich selbst, durch ihr eigenes Verhalten, in "obszöne" Betrachterpositionen brachten, als sie die Skulpturen umschritten, um sie von Vorne anzusehen.



© Milton Friedberg VG Bildkunst



© Milton Friedberg VG Bildkunst

Vortrag, gehalten im Rahmen des Workshops *Presenting the History of Sexuality*, Humboldt Universität, 18.02.2015