

---

# Sammlung, Ausstellung und Institutionalisierung von Wissen

## Semiophoren und die Zugänge der Gegenwart

Antoinette Maget Dominicé, Niklas Wolf

The Museum–University:

It's unequivocally collection-centred  
working outward from actual exhibits  
deconstructing earlier archives  
and histories of ethnographic museums  
introducing external impulses,  
an epistemological generalism  
a democratic intellect  
a non-standardized education  
as independent as possible  
providing a new platform for professional development  
connecting the next generation of global cultural protagonists  
from curatorial studies, cultural studies, postcolonial studies,  
contemporary art, design, performance, art history, anthropology,  
creative writing, law, ecology, mathematics, and more,  
breaking open the disciplines of the past and their collections.

Clémentine Deliss, *The Metabolic Museum*, Berlin 2020, S. 13.

Das Sammeln von Kulturgütern aller Art und deren Aufbewahrung ist eng an das Verhalten menschlicher und nicht-menschlicher Akteure, deren Strategien, Systeme und Orte gebunden. Die Erforschung dieser vielfältigen und sich wechselseitig bedingenden Zusammenhänge sowie von deren Manifestationen etablierte sich in den letzten dreißig Jahren als eigenes, weit gefächertes Forschungsfeld,<sup>1</sup> welches in der Folge ebenso viele methodische und thematische Verzweigungen entwickelte. Sammlungs- und Provenienzforschung sind markante Erscheinungen gegenwärtiger Kunstgeschichte(n); durch vielfältige methodische Ansätze und Verknüpfungen ist ein disziplinär eindeutiger Überblick kaum mehr möglich, transversal werden beinahe alle wissenschaftlichen Fächer berührt.<sup>2</sup> In ihren Anfängen war Sammlungs- und Provenienzforschung noch eine Nischenerscheinung, welche sich zusehends zu einem weiten Forschungsfeld wandelte, das eine dringend notwendige Annäherung zwischen den an diesem beteiligten Disziplinen<sup>3</sup> und die gleichsam zwingend folgende Formulierung interdisziplinärer Ansätze veranlasste: Gerade die Erforschung komplexer Fragestellungen zeigt schnell die Grenzen allzu scharf umrissener Fächer auf,<sup>4</sup> interkulturelle, global ausgerichtete und eben interdisziplinär orientierte Zusammenarbeit ist es, die, „trotz gelegentlicher Irritationen diesen Blick auch dafür schärft, in welcher Weise disziplinärer Wissenstransfer auf die Dynamik des Gegenstandes hinwirkt“, und erst so „gelingt es auch, das erforschte Phänomen besser zu verstehen“<sup>5</sup>.

Ein Blick auf die europäische Sammlungstradition und deren historische Entwicklung zeigt, wie die ‚Diskriminierung‘ von Dingen – in ihrer ursprünglichen, neutralen Bedeutung einer Differenzierung dieser von anderen Gegenständen, ohne Vorurteil und rein zum Zweck einer strukturierenden Behandlung, entsprechend – einen Einfluss auf die Wahrnehmung von Natur- und Kulturgütern als sogenannte Semiophoren hat. Der Mitte der 1980er Jahre in die wissenschaftliche Diskussion eingebrachte Begriff<sup>6</sup> ist für Krzysztof Pomian eine terminologische Markierung der sequentiellen Funktionszuschreibungen an bestimmte Objekte.<sup>7</sup> Er stellt fest, dass Bedeutung und Zweck von Dingen mit diesen zugeschriebenem Symbolcharakter – nach Pomian beispielsweise entstanden aufgrund des Verlusts ihres Gebrauchswerts oder von Natur her in ihrer Eigenschaft als „Augenweide und als Verweis auf [das] Unsichtbare“<sup>8</sup> angelegt – sich än-

dern können. Als Gefäße des Wissens inkorporieren Semiophoren solche Beziehungen zwischen Menschen und Dingen, die, von der Gemeinschaft im Laufe der Zeit beschlossen, diese systematisch aufrechterhalten soll. Über spezifische Dingaspekte wie Materialität und Funktion wird eine bestimmte Zeitordnung sichtbar gemacht, in der sich die Gegenwart nicht von der Vergangenheit lösen kann. Versteht man diese Objekte als Quasi-Behälter, offenbaren sich deren Möglichkeiten zur Speicherung von deren Geschichte und Itinerarien. Dies mag in mancher Hinsicht definierte Termini zwischen Objekt, Ding, Exemplar, Artefakt und Gut auf Sammlungsebene unscharf werden lassen oder sie gar auflösen, erschließt aber zugleich eine zusätzliche Dimension dieser, die von der – auch sprachlichen – Alltäglichkeit der vorigen getrennt wird<sup>9</sup> und so ein programmatisches Analyseraster der als Semiophoren beschriebenen Materialien bietet: Pomian schlägt als Vorgehensweise vor, das Sichtbare vor dem Unsichtbaren zu analysieren und ähnlich den Zweck eines Objekts vor seiner Funktion zu betrachten.<sup>10</sup> Indem Pomian auf die unsicheren gesellschaftlichen Konstruktionen von Zweck und Funktion verweist, wird die soziale Bindung der Objekte analytisch berücksichtigt.<sup>11</sup> Eine gründliche Analyse der Dynamik von Sammlung und Sammeln ist für eine Einrichtung wie die Universität – die in Funktion und Anspruch ähnlich einer Gemeinschaft gedacht werden kann,<sup>12</sup> die auf die Zukunft gerichtet, auf die Gegenwart bezogen und auf die Vergangenheit gestützt werden soll – ein zentraler Aspekt von Lehre und Forschung.

Die mit Lehre und Forschung interagierenden Objekte, deren Wert und Bedeutung sich folglich materiell und ideell begründen lassen, bekommen durch die Aufnahme und systematische Einordnung in eine Sammlung – durch deren Dokumentation, welche die Bedingungen der jeweiligen Archive und Archivar:innen mitdenkt – neue Bedeutungsebenen. Die Forschung dazu lässt bis dato mehrere inhaltlich maßgebliche Achsen erkennen, die beispielsweise auf bestimmte Einrichtungen oder Persönlichkeiten, auf spezifische Sammlungen oder auf den gesetzlichen, wirtschaftlichen, sozialen Rahmen einer Sammeltätigkeit zielen. Der menschliche Sammeltrieb und dessen Bezug zu den Objekten wurde dabei meist auf einer Art Metaebene verfolgt, während die Sammlungen selbst eher beispielhaft erforscht wurden. Darüber hinaus lässt sich empirisch feststellen,

dass universitäre Sammlungen trotz einer verstärkten nationalen<sup>13</sup> und internationalen<sup>14</sup> Institutionalisierung untererforscht und weniger sichtbar zu bleiben scheinen.<sup>15</sup> Selten werden deren Objektconvolute und mit diesen assoziierte Dokumentationen vergleichend in die Grundlagenforschung zur Sammlungsgeschichte, Provenienzforschung oder der Cultural Heritage Studies einbezogen. Dabei könnten diese gleichsam als Knotenpunkte zwischen Lehr- und Sammelbetrieb viel über die Wissenschaftsgeschichte der gegenwärtigen Diskussion zum Umgang mit Kulturgütern beitragen: Sie vermitteln teils den Eindruck, als würden nicht nur die in sie eingeordneten Objekte nach bestimmten vermeintlich grundlegenden Regeln diskriminiert, sondern gar die Sammlungen selbst, indem einige beispielsweise als rein praxisorientierte und zugangsbeschränkte Convolute universitärer Forschung verstanden oder andere als öffentlich wirksame Publikumsmagnete inszeniert werden.

Die Aussage, das Archivale oder schlicht ein Bild wird so „[...] mit einem ‚Referential‘ verbunden, das nicht aus ‚Dingen‘, ‚Fakten‘, ‚Realitäten‘ oder ‚Wesen‘ konstituiert wird, sondern von Möglichkeitsgesetzen, von Existenzregeln für die Gegenstände, die darin genannt, bezeichnet oder beschrieben werden, für die Relationen, die darin bekräftigt oder verneint werden. Das Referential der Aussage bildet den Ort, die Bedingung, das Feld des Auftauchens [...] der Zustände der Dinge und der Relationen, die durch die Aussage selbst ins Spiel gebracht werden [...]“<sup>16</sup> Laut Michel Foucault geht es also um ein Verständnis der Prinzipien der Ordnung (und deren Bedingungen), um diese selbst und vor allem auch die Orte ihres In-Erscheinung-Tretens verstehen zu können.

Jacques Derrida folgend ist der Ort des Archivs das Haus der Archonten (ebenjener, die Wissen ordnen und sammeln) und die Versammlung der Zeichen zugleich,<sup>17</sup> während der französische Begriff *arché* nicht nur eine Art Anfang bezeichne, sondern auch die Befehlsform der Ordnung, in Übersetzung die direkte Ansprache: *ordne!*<sup>18</sup> Die (schriftliche) Aufzeichnung bestimmter, zu vermittelnder Sinngehalte entspricht dabei der Ansammlung von Objekten, welche die Rolle der Schrift aktiv übernehmen können. Die Ordnung dieser – Derrida würde von Konfiguration sprechen<sup>19</sup> – ist eine ideale: Universitäre Sammlungen können folglich als bewusst konfigurierte Systeme gelesen werden.

Akten, Bilder und Texte sind Inhalt des Archivs und bezeichnen so das Archiv selbst.<sup>20</sup> Indem sie sammeln und vergegenwärtigen, sind sie die technische Variante eines Gedächtnisses. Die Sammlung einer Universität referiert folglich direkt an die Forschungs- und Lehrereinrichtung selbst, deren Intentionen, Netzwerke und Produktion von Wissen. Über Aspekte einzelner Objekte hinaus lässt sich folglich – umso mehr bei Sammlungskonvoluten, die sich im Laufe der Zeit als „Verbleibe“ früherer Wissenschaftsrichtungen ansammeln – eine unsichtbare Dimension der jeweiligen Sammlung erkennen,<sup>21</sup> welche die überzeitliche Wirkung dieser gleichsam bedingt. Bezugnehmend auf volkskundliche Sammlungen schreibt Lioba Keller-Drescher zu dieser Realität, es brauche „eine Perspektive auf unsere Wissens-Schätze als [...] quasi sekundäre Praxeologie“, um die „verbundenen und resultierenden Strategien“ zu untersuchen.<sup>22</sup>

Es sind aber nicht nur die strategisch argumentierenden Sammlungen selbst, sondern in besonderem Maße deren Organisator:innen, welche die jeweils zeitgenössische Rezeption und Gestalt solcher ‚Wissens-Schätze‘ prägen.

Die Rolle der Archivar:innen und die museale Ordnung von als sammlungs- und bildwürdig erachteten Dingen und deren Instrumentalisierung als quasi Lehrsammlungen zur (Aus-)Bildung einer Öffentlichkeit und Semiophoren im Wortsinn durch solche Protagonist:innen und deren Netzwerke zeigt die Zusammenarbeit des ersten senegalesischen Präsidenten Léopold Sédar Senghor mit dem damaligen Kulturminister der ehemaligen Kolonialmacht Frankreich, André Malraux, nach der sogenannten Unabhängigkeitswerdung des westafrikanischen Landes 1966.<sup>23</sup> Geleitet von einem dezidiert afrikanischen Kulturbegriff<sup>24</sup> und folglich global orientierten panafrikanischen Ideen wurde im selben Jahr das manifestartige, staatlich orchestrierte und reglementierte *Premier Festival mondial des arts nègres* in Dakar mit internationaler Beteiligung und Rezeption abgehalten. Anlässlich des Festivals eröffnete das neugebaute Musée Dynamique (in der Form eines griechischen Tempels, der an europäische Museen und die Häuser der Archonten zugleich gemahnt), eine der Institutionen der künstlerischen Ausgestaltung der Négritude, so die Bezeichnung für Senghors Kultur- und Staatspolitik. André Malraux weihte gemeinsam mit dem Präsidenten das neue Museum in Dakar ein, das er in direktem Vergleich zu seiner eigenen Arbeit zu den Möglichkeiten gleichsam virtueller und geradezu edukativer



Abb. 1  
*André Malraux and his Imaginary Museum.* Photo by Maurice Jarnoux / Paris Match Archive / by Getty Images

Sammlungen sah und – im Gegensatz zum damaligen Display der Sammlung des Musée de l’Homme in Paris – als dezidiert zeitgenössisch und an einer afrikanischen Gegenwart teilhabend einordnete.<sup>25</sup>

Malraux arbeitete zuvor an einer Art imaginärem Museum; geprägt vom Blick des Kurators kann es, selbst unvollendet und größtenteils in der Virtualität verharrend,<sup>26</sup> als eine Art Vorstufe aktueller Überlegungen zur Digitalisierung – und folglich Globalisierung – musealer (Lehr-)Sammlungen gedacht werden. Sortierend und ordnend funktioniert dabei der Blick des Kurators, der, quasi selbst ikonisch wirkend, in einer Photographie als Herr der Bilder erscheint. Wie die Welt selbst auf den Schreibtischen früher Ethnologen scheinbar nach Struktur und Ordnung verlangte, tun es im Blick des französischen Archivars die ihm zugleich vertraut und fremd erscheinenden Dinge dieser.

Die von Malraux dazu vorgeschlagene Technik basiert auf der hegemonialen, kultur- und epochenübergreifenden und nur scheinbar bildimmanenten enzyklopädischen Vergleichbarkeit photographischer Repräsentationen.<sup>27</sup> Das imaginierte oder wirkliche Museum offenbart sich bei Malraux ergo als genuin europäische Institution, Techniken der archivarischen Ordnung instrumentalisierend. In Buchform gedacht, verharrt es zunächst im virtuellen Raum, wollte aber durch methodische Ordnung der als signifikant-veristisch verstandenen photographischen Reproduktionen Wissen schaffen und mobil verfügbar machen. Das Medium Buch, mit den ihm eigenen Konnotationen, kann folglich nahe universitärer Wissensproduktion und -vermittlung gedacht werden. Es sollte, wie die darin organisierten Bilder, quasi dokumentarisch funktionieren, sich selbst medial legitimieren. Die ordnend begrenzenden Buchdeckel entsprechen den gebauten Architekturen der Wissenstempel.

Es ist keine neue Erkenntnis der Kunst- und Bildwissenschaft, dass Material, Medium und Display von Objekten sich wechselseitig bedingen und argumentieren. Folglich stellt sich die Frage, wie mit sehr spezifischen und hochsensiblen Sammlungen in der Gegenwart umgegangen werden kann.

Der senegalesische Künstler El Hadji Sy verhandelt die Medien der Leinwand und des Raumes zugleich, indem er performativ, aber eben auch kuratorisch arbeitet, beispielsweise 2015 in Kooperation mit Clémentine Deliss am Weltkulturenmuseum Frankfurt am Main.<sup>28</sup> Viele Bilder Sys



Abb. 2  
Ausstellungsansicht *El Hadji Sy. Paintings, Performance, Politics*, Foto: Wolfgang Günzel, 2015. Bild: Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main

sind quasi-archivalische Dokumente, verhandeln sie doch Bezüge und Möglichkeiten von Tradition und Moderne, von Geschichte und Gegenwart und stellen so politische Zusammenhänge pointiert zur Diskussion. Präention auf Wahrheit erlangen sie in engster Verbindung mit den ihnen zugrundeliegenden Materialien: Es ist eine ganz eigene materielle Kultur, mit eigener Historizität, welche sie widerspiegeln. Sy zeigte aber nicht nur seine Bilder und Installationen: Im Raum des Museums traten seine Werke in Interaktion mit sogenannten Ethnographica aus aller Welt, der Künstler

kuratierte dialogische Begegnungen aus den Beständen der Sammlung. Fragen nach Kunst, Kuration und Display beginnen sich zu überschneiden. Materie ist in seinen Werken nicht mehr nur Trägermedium, sie ist Mittler und Teil des Werks selbst. Die einer spezifischen Materialität eingeschriebene Geschichte wird vom Künstler performativ herausgearbeitet, dekonstruiert und ostentativ ausgestellt. Die Eingangssituation der Ausstellung zeigt eine rhythmisierte Reihung bunt angestrichener Transportkisten, deren Farben auf bestimmte in der Ausstellung gezeigte Arbeiten referieren, deren äußere Gestalt die Suche des Künstlers nach geschichtsträchtigem Material widerspiegelt: Material und Form dieser Semiophoren im Wortsinn vergegenwärtigen die den Objekten eingeschriebenen Itinerarien transnationaler Netzwerke, die Signatur El Hadji Sys zeigt den Künstler als Archivar einer gleichsam ethnographischen Forschung über Prozesse der Verlagerung und die Geschichte des Eigenen in den Räumen der Anderen. Transportlabels und Adressaufkleber bezeugen palimpsestartig die im Display der Frankfurter Schau nur temporär stillgestellten Schichtungen von Zeit und Raum.

Unter der Leitung von Clémentine Deliss hatten auch andere Ausstellungen des Hauses laborähnlichen und folglich experimentellen Charakter. Die Ausstellung *Objektatlas – Feldforschung im Museum* von 2012 darf als durchaus programmatisch gelesen werden: Das Depot des Frankfurter Museums wurde verschiedenen Künstler:innen zugänglich gemacht, welche sich mit den darin versammelten Dingen auseinandersetzten und genau das, *Feldforschung im Museum*, betrieben.<sup>29</sup> 2014 zeigte die Ausstellung *Ware und Wissen (or the stories you would'nt tell a stranger)* die enge Verbindung akademischer und kuratorischer Arbeit, indem sie sich mit der Herstellung vermeintlichen Wissens, auch durch universitäre Einrichtungen, aus Bildzeugnissen und Objekten beschäftigte. So hinterfragte sie die Möglichkeiten und Terminologien von Dokumenten und legte hegemoniale Blickregime offen.<sup>30</sup>

Einen ähnlichen, die Dinge vernetzenden und kontextualisierenden – wenngleich nicht aus postkolonialer Perspektive argumentierenden und hegemoniale Positionen hinterfragenden – Ansatz verfolgt die im Jahr 2020 stattfindende Ausstellung *Im Netz des Sichtbaren* an der Universität Würzburg, die Objekte aus unterschiedlichen universitären Sammlungen und Fachrichtungen präsentiert und in Dialog setzt.<sup>31</sup> Der Vorgang des

Sehens, die Gewinnung von Einsicht und Sichtbarkeit im Wortsinn als zutiefst menschliche Eigenschaften, wird von den Kurator:innen in all seinen Dimensionen hinterfragt, um schließlich die interaktive Macht und Bedeutung des Blicks sowie die Rezeption des Gezeigten zu thematisieren. Darunter subsumiert werden die vielfältigen Verhältnisse von Objekten zu wissenschaftlichen Erkenntnissen und deren Prägung durch (historische) Sichtweisen.

Oben genannte Beispiele zeigen schlaglichtartig Möglichkeiten zur Genese und vor allem auch Transformation von Wissen und die damit verbundenen Netzwerke und Prozesse. Durch Ordnung, Systematisierung und Strategien des Displays schreiben sich Archivar:innen in bestimmte, als edukativ verstandene, Sammlungen ein und stellen diese spezifischen Wissensräumen bei; sie sind im Sinne Olu Oguibes „gatekeeper“<sup>32</sup> des Wissens. Mit der Transformation von Wissen ist immer auch eine intrinsische Transformation der zugrundeliegenden Dinge verbunden.

Besonders für die sensiblen Lehr- und Schausammlungen universitärer Forschungsanstalten sollen diese Überlegungen gelten. Sie sind weniger dem Zeitgeist unterworfen als die Bestände anderer öffentlicher Gedächtniseinrichtungen, widerspiegeln aber doch dessen jeweilige materielle Kultur. Anders als staatliche oder kirchliche Sammlungen es sein können, sind die der Universitäten meist nicht direkte Repräsentationen politischer oder religiöser Herrschaftssysteme,<sup>33</sup> aber mittelbar daran angebunden.

Die Ordnung von und Reflexion über die in universitäre Strukturen eingeordneten Dinge passiert immer vor dem Hintergrund des universitären Archivs, das Lehr- und Forschungsanstalt zugleich sein will und ergo eng mit der tradierten Produktion von Wissen – im Sinne Derridas Archivbegriff – verbunden ist. Demzufolge schreiben sich kuratorische Zugriffe auf diese Dinge im Augenblick der Eingliederung dieser in solche Sammlungen ein. André Malraux und El Hadji Sy interessierten sich in den oben angesprochenen Arbeiten besonders für Fragen nach Materialität und Display sowie die ihnen eingeschriebenen – im Sinne von Semiophoren darin gespeicherten – internationalen Netzwerke spezifischer, Wissen generierender Objekte, welche sie für ihre Arbeit und eine Überführung in visuell argumentierende Lehrsammlungen erst verfügbar machten.



Abb. 3  
Modell eines menschlichen Auges aus dem Physikalischen Kabinett  
der LMU München, Deutsches Museum München, Inv.-Nr. 2646. Bild:  
K. Rainer

Während Malraux bildhafte Repräsentationen von als wissenschaftlich wirkmächtig gedachten Objekten kompilierte, den Stellvertretern mehr Raum einräumte als den Dingen selbst, integrierte El Hadji Sy diese in ein zeitgenössisches Display zwischen Kunst und Ethnologie. Beide Positionen offenbaren institutionelle Strukturen und mediale Spurenräger internationaler Wissenstransfers.

Die Differenzierung von Zielen, Aufgaben und Objekten sammelnder Einrichtungen hat, ebenso wie der Transfer von Beständen zwischen den Strukturen, in München und anderen Universitätsstädten, eine lange und bewegte Geschichte. Als pars pro toto stehen zwei Objekte der universitären Sammlungen der Ludwig-Maximilians-Universität München dafür ein.

Das anatomische Modell eines menschlichen Auges aus dem Physikalischen Kabinett der damals königlichen Universität München (heute: Deutsches Museum München, Inventar-Nummer 2646)<sup>34</sup> lässt sich unter ähnlichen Gesichtspunkten einordnen und beforschen.

Das Augenmodell besteht (wie auch dessen gegenwärtige Entsprechungen aus Kunststoff, die Verwendung in der anatomischen Ausbildung finden) aus mehreren, hauchdünnen Schalen. Diese sind aus Holz oder Elfenbein gedreht und filigran bemalt; sogar die Augenmuskeln sind in Papier angedeutet.<sup>35</sup> Das kostbare Kleinod steht – ebenso wie die Objekte des Museums in Frankfurt oder die photographischen Bilder von Malraux, die beide den Blick jeweils zeitgenössischer Betrachter:innen globalisieren – als Quasi-Agent für die ihm eingeschriebenen Diskurse um Natur und Wissenschaftlichkeit, die Erforschung des Unbekannten und Manifestation des Ungreifbaren. Vielfache Besitzerwechsel prägten die Reise des beinernen Auges: Vom Ingolstädter Jesuitenkolleg fiel es Ende des 18. Jahrhunderts nach der Aufhebung des Jesuitenordens an die Universität Ingolstadt und wurde somit säkularisiert. Im 19. Jahrhundert wanderte das Auge nach Landshut und schließlich nach München, wo es mit einem größeren Konvolut an das 1903 gegründete Deutsche Museum ging. Von einem Lehrobjekt der Jesuiten wurde es zu einem Schauobjekt der Universitäten, um durch seine Musealisierung einen vorläufigen Ruheplatz in den Vitrinen der optischen Sammlung des Deutschen Museums zu finden.<sup>36</sup>



Abb. 4  
Amazonische Federarbeit aus der Orban-Sammlung (spätestens 1740), Pflanzenfaser, Baumwolle, Arafedern (H. 22, Dm. 23–24 cm), Museum Fünf Kontinente München, Inv.-Nr. Orb. 193. Bild: Marietta Weidner

Fragen nach Itinerar und Material der Dinge lassen sich auch an zwei Federarbeiten aus dem Amazonasbecken stellen. Zunächst ist eine eindeutige Lokalisierung in dem – sieben südamerikanische Staaten und Französisch-Guyana umfassenden – Gebiet nicht mehr möglich.<sup>37</sup>

Der Weg der beiden Objekte nach Europa jedoch, welcher diese schon im 18. Jahrhundert in die Sammlung des Jesuitenpaters Ferdinand Orban führte und im heutigen Museum Fünf Kontinente (München) zunächst endete, lässt sich anhand von Unterlagen eindrucksvoll nachvollziehen. Neben diversen technischen Besonderheiten ist es gerade die Dokumentation dieser Objekte, welche sie für Fragen nach deren Provenienz in der Gegenwart interessant macht. Aus der Sammlung eines Jesuiten gingen sie in den Besitz des Kollegs über, welches Ende des 18. Jahrhunderts ebenso verstaatlicht und in die Bestände der zukünftigen Ludwig-Maximilians-Universität, zuerst in Landshut, dann in München, überführt wurde und schließlich zur Sammlung des heutigen Museums Fünf Kontinente (Inventar-Nummern Orb-163, Orb-193) gehört.

Zu objektaufbewahrenden Einrichtungen gehört, wie diese Beispiele erkennen lassen, eine Vielzahl an Strukturen, deren ursprüngliche Zwecke und Organisation genauso unterschiedlich sein können wie die Objekte selbst, ungeachtet der Zugehörigkeit sammelnder Institutionen zu privater oder öffentlicher Hand, und die folglich einen Einfluss auf die Wahrnehmung, Aufbewahrung und Zugänglichmachung von Objekten haben.

Im Kontext universitärer Sammlungen geht es folglich um ein umfassenderes Verständnis solcher Semiophoren, und um ein Verständnis des darin gespeicherten Wissens zu Verflechtungen der Dinge und zur Entstehung wissenschaftlicher Disziplinen, von der diese Archivalien zeugen können. Objekte als Datenspeicher zu begreifen ermöglicht, Theorien aufzubauen oder zu überprüfen.<sup>38</sup> Somit geht es auch um eine Art Deutungshoheit der und die Vermittlung von Sammlungsgeschichte sowie schließlich um das Nachdenken über neue Wege, die in der Zusammenarbeit von Lehre und Forschung vor dem Hintergrund beteiligter Sammlungen beschritten werden können.

Ganz im Sinne dieser Überlegungen skizzierte jüngst Clémentine Deliss in *The Art Newspaper* die Idee eines neuen ‚musealen‘ Modells, welches die, Deliss zufolge westlich geprägte, Einrichtung des Museums in afrikanischen

Ländern aufweichen und zugleich hinterfragen soll.<sup>39</sup> „The ‚museum-university‘ would provide the architecture for extensive trans-disciplinary research and education, acting as a vital sheltering structure for artists, scientists, historians and students from all over the world to meet, exchange, learn and develop contemporary imaginaries around collections both physical and digital while they are still held in Europe.“<sup>40</sup> Die Autorin gemahnt daher an die Notwendigkeit eines stärker interdisziplinär geprägten Zugangs zu Wissen und Forschung über die Objekte, in virtuellen und analogen Kontexten. Um solche Strukturen als Zwischenräume und plattformartige Orte des Aufeinandertreffens und Ausagierens verstehen zu können, markierte Deliss sie als „museum-university“ – zwei stark konnotierte und fast dichotom wirkende Begriffe sind durch den Bindestrich zu einer neuen, terminologisch argumentativen Einheit verbunden.

Diese Dichotomie ist den Objekten universitärer Sammlungen gleichsam eingeschrieben. Folglich manifestieren sich darin alle Spannungen und Modi der Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Einrichtungen, die heute, ganz im Sinne von David Lowenthals Idee, die er in seinem grundlegenden Buch *The Past is a Foreign Country*, erstmals 1985 veröffentlicht, formuliert, als Marker überzeitlicher und -regionaler Verbindungen und ergo als Herausforderung für die Zukunft verstanden werden dürfen und sollen.<sup>41</sup>

Die Erarbeitung der Sammlungsgeschichte und der Herkunft von Kulturobjekten aller Art ist kein neues Forschungsfeld, hat allerdings seit den 1980er Jahren deutlich an Intensität gewonnen und hat sich in der Folge in ihrer Ausgestaltung und ihrer Rezeption erweitert. Neben wirtschaftlicher Bedeutung für den Kunstmarkt, durch ihren Beitrag zur Wertsteigerung von als Kunst markierten Dingen,<sup>42</sup> haben Informationen zur Provenienz und Herkunft von Objekten großen Anteil an interstaatlichen Rückforderungen verlagter Kulturgüter im Rahmen von Friedensverträgen. Einen vorläufigen Höhepunkt und eine Ausdehnung der Zwecke dieses Forschungsfeldes erlebte die Diskussion vor zwanzig Jahren durch die Formulierung des Washingtoner Abkommens, um vor etwas mehr als zwei Jahren mit aktuellen Restitutionsforderungen aus ehemaligen kolonialen Territorien noch stärker ein Thema der allgemeinen Öffentlichkeit zu werden.

Die Provenienzforschung, also die Erforschung der Eigentums- und Besitzverhältnisse, deren Kontexte und Auswirkungen auf alle daran beteiligten

Akteur:innen, zog besondere und vor allem auch politische Aufmerksamkeit auf sich. Diese Erweiterung des zuvor rein in der Wissenschaft situierten Bereichs zu einem politisch geprägten Diskussionsfeld sollte unbedingt begrüßt werden. Sie muss als eine Chance der Gegenwart verstanden werden, scheinbar manifestiertes Unrecht aufzuarbeiten und historisch etablierte Machtverhältnisse zu hinterfragen und aufzubrechen. Davon ausgehend sollen Möglichkeiten der internationalen und interdisziplinären Zusammenarbeit neu definiert werden, daraus wissenschaftliche und in die Gesellschaft hineinwirkende Projekte entwickelt und vor allem auch neue rechtliche Rahmenbedingungen abgeleitet werden.

Betrachtet man die den Objekten eingeschriebenen Machtdiskurse, deren internationale und interdisziplinäre Netzwerke und die daraus resultierenden juristischen Dimensionen, muss geradezu nach den Wegen solcher Dinge gefragt werden. Weit über den Verdacht der unrechtmäßigen Verlagerung hinaus geht es dabei vor allem auch um das Verständnis eines Objekts als Gesamtsache, die in ihm manifestierte Historie und Narration und um das Begreifen von Kontexten und Verbindungen, die weit über den traditionellen Fächerkanon hinausgehen.

Ein Archiv sammelt und (re)konstruiert Formen von Geschichte, wie aus oben zitierten Worten Foucaults bereits deutlich wurde. Das Archiv selbst allerdings kann nicht historisiert oder abgeschlossen werden; es verweist daher immer in die Zukunft.

Der Künstlerkurator El Hadji Sy sagt dazu: „Ich experimentiere mit allen möglichen Materialien, weil mich nicht interessiert, was sich über das Material sagen lässt, sondern wie es sich verändert. Aus der Sicht des Restaurators oder des Konservators verlieren Kunstwerke an Wert, wenn sie anfangen zu verfallen. Aber für mich ist dieser Aspekt der Veränderung wichtig.“<sup>43</sup>

Die Herausforderungen an eine Kunst- und Bildwissenschaft der Gegenwart, welche den lange vermiedenen Blick in die Archive der Dinge richtet, sollte im Sinne Sys die darin sortierten – archivierten – Objekte als Semiphoren begreifen, als Spurenläger ihrer eigenen Geschichte.

## Anmerkungen

- 1 Krzysztof Pomian, *Le musée, une histoire mondiale. Tome I: Du trésor au musée* (Bibliothèque des histoires), Paris 2020, S. 25.
- 2 Georg Schrott, Klösterliche Sammelpraxis in der frühen Neuzeit. Typologie, Geschichte, Funktionen und Deutungen, in: Georg Schrott/Manfred Knedlik (Hg.), *Klösterliche Sammelpraxis in der frühen Neuzeit*, Nordhausen 2010, S. 9.
- 3 Marie-Theres Albert, Heritage Studies – Paradigmatic Reflections, in: Marie-Theres Albert/Roland Bernecker/Britta Rudolff (Hg.), *Understanding Heritage: Perspectives in Heritage Studies*, Berlin/Boston 2013, S. 11. Online: [www.degruyter-com.emedien.ub.uni-muenchen.de](http://www.degruyter-com.emedien.ub.uni-muenchen.de), <http://www.degruyter.com/view/title/301008> (26.11.2020).
- 4 Regina F. Bendix, Zur Konstituierung eines Forschungsfeldes: Cultural Property beleuchtet aus interdisziplinärer Perspektive, in: Reinhard Johler/Christian Marchetti/Bernhard Tschofen u. a. (Hg.), *Kultur\_Kultur: Denken. Forschen. Darstellen. 38. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Tübingen vom 21. bis 24. September 2011*, Münster 2013, S. 86.
- 5 Vgl. ebd., S. 91.
- 6 Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVI–XVIIIe siècle*, Paris 1987.
- 7 Krzysztof Pomian, Musée et patrimoine, in: Henri Pierre Jeudy (Hg.), *Patrimoines en folie*, Paris 2015 (Ethnologie de la France), Nr. 5. Online: OpenEdition Books, <http://books.openedition.org/editionsms/3795> (27.11.2020).
- 8 Krzysztof Pomian, Museum und kulturelles Erbe, in: Gottfried Korff/Martin Roth (Hg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt am Main/New York/Paris 1990, S. 44.
- 9 Susan M. Pearce, *Museums, objects and collections: a cultural study*, Washington D.C. 1993, S. 4–5.
- 10 Krzysztof Pomian, Histoire culturelle, histoire des sémiophores, in: ders., *Sur l'histoire*, Paris 1999, S. 255.
- 11 Pearce (wie Anm. 9), S. 229.
- 12 Krzysztof (wie Anm. 1), S. 15.
- 13 Vgl. Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitäts-sammlungen in Deutschland, gegründet 2012 auf Empfehlung des Wissenschaftsrats (Drs. 10464–11, Berlin 28.01.2011).
- 14 Vgl. den Committee for University Museums and Collections (UMAC) bei dem International Council of Museums (ICOM).
- 15 Zu den nationalen und internationalen Vernetzungen universitärer Sammlungen (vor allem im deutschsprachigen Raum) anhand konkreter Beispiele ist bis dato wenig publiziert. Zu nennen sind hier vor allem die Aufsätze: Hans Ottomeyer: Die Ziele des Sammelns: Zwischen Anschauung und Wissenschaft, in: Katharina

- Weigand/Claudius Stein (Hg.), *Die Sammlungen der Ludwig-Maximilians-Universität München gestern und heute. Eine vergleichende Bestandsaufnahme 1573–2016*, München 2019, S. 25–49; Andrea M. Gáldy, *Universitär und Universal. Universitäts-sammlungen im englischsprachigen Ausland*, ebd., S. 49–73; Cornelia Weber, *E Pluribus Unum. Universitäts-sammlungen als bundesweit koordinierte wissenschaftliche Infrastruktur*, ebd., S. 73–85.
- 16 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973, S. 133.
- 17 Archiv von griechisch *archeion*: Das Haus, Domizil und die Adresse der Stadt-oberen, der *Archonten*. Diese hatten nicht nur legislative Gewalt, sondern auch die Macht, Dokumente zu ordnen, zu interpretieren und an ihrem Ort zu be-wahren. Vgl. Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben: Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997, S. 11.
- 18 Vgl. ebd., S. 10.
- 19 Vgl. ebd., S. 14.
- 20 Vgl. ebd., S. 34ff und S. 56ff.
- 21 Krzysztof Pomian, *Zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem: die Sammlung*, in: ders.: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1998, S. 13–72.
- 22 Lioba Keller-Drescher, *Sammeln, Horten, Verhandeln. Der Wissensschatz als Ressource*, in: Reinhard Johler/Christian Marchetti/Bernhard Tschofen u. a. (Hg.), *Kultur\_Kultur: Denken. Forschen. Darstellen. 38. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Tübingen vom 21. bis 24. September 2011*, Münster 2013, S. 129.
- 23 Vgl. Clémentine Deliss, *Why Africa's future museums should forget Western models*, in: *The Art Newspaper* 319, January 2020, S. 5.
- 24 Der in Senghors apodiktischer Formulierung nicht unkritisch zu sehen ist, perpetuiert er doch durchaus europäische Vorstellungen eines mythisch tradi-tionellen und genuin kreativen Afrikas und ausgewählte idealisierte kulturelle Praktiken.
- 25 Hans Belting/Andrea Buddensieg, *Ein Afrikaner in Paris. Léopold Sédar Senghor und die Zukunft der Moderne*, München 2018, S. 200ff.
- 26 „Le musée imaginaire de la sculpture mondiale“ sollte erstmals in mehreren Bän-den in den Jahren 1952–54 erscheinen. „Das“ *imaginäre Museum Malraux* gibt es nicht, es dient aber als Titel verschiedener Bücher, teils mehrfach editiert und umgestellt, sowie einzelner Kapitel darin. Vgl. Walter Grasskamp, *André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*, Ulm 2014, S. 47ff.
- 27 Inspirationsquelle für sein Vorhaben mag die 1935 erschienene *Encyclopédie photographique de l'art* des Photographen André Vigneau gewesen sein. Die Abbildungen darin waren in Graustufen, wobei dem schwarzen Teil der Farbe eine Tönung beigemengt wurde, welche die Drucke plastischer wirken ließ. Sie bildeten die Bestände diverser Museen ab, gezeigt wurden Objekte aus Mesopotamien, Griechenland, dem antiken Rom und Nordafrika beispiels-

- weise, aber auch Objekte des europäischen Mittelalters wurden berücksichtigt. Vgl. ebd., S. 63.
- 28 Vgl. Clémentine Deliss/Yvette Mutumba (Hg.), *El Hadji Sy. Painting, Performance, Politics*, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main 2015.
- 29 Clémentine Deliss u. a. (Hg.), *Objekt Atlas: Feldforschung im Museum*, Frankfurt am Main 2012.
- 30 Clémentine Deliss/Yvette Mutumba, *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Frankfurt am Main 2014.
- 31 Ausst.-Kat., *Im Netz des Sichtbaren*, Dettelbach 2020.
- 32 Olu Oguibe, *The Culture Game*, Minneapolis 2004.
- 33 Man denke beispielsweise an die Vielzahl europäischer Museen edukativ-hegemonialen Charakters in afrikanischen Ländern, während zugleich in Europa ethnographische Sammlungen mit Massen kultureller Artefakte aus Afrika gefüllt wurden. Vgl. Deliss (wie Anm. 23), S. 5.
- 34 Seit 1904 eine Leihgabe an das Deutsche Museum in München.
- 35 Susanne Griebach, Augen auf! [17.06.2016], in: Der Blog des Deutschen Museums, URL <https://www.deutsches-museum.de/blog/blog-post/2016/06/17/augen-auf/> (20.12.2020).
- 36 Claudius Stein, Das Physikalische Kabinett der Universität München und sein Inventar: Anatomisches Modell eines menschlichen Auges [07.2017], [https://www.universitaetsarchiv.uni-muenchen.de/monatsstueck/2017/juli\\_17/index.html](https://www.universitaetsarchiv.uni-muenchen.de/monatsstueck/2017/juli_17/index.html) (20.12.2020).
- 37 Elke Bujok u. a. (Hg.), Zwei seltene Federarbeiten aus Amazonien in der Sammlung Orban im Staatlichen Museum für Völkerkunde München. Sammlungsgeschichte und Analyse, in: *Münchener Beiträge zur Völkerkunde* 12 (2008), S. 55–70; möglicherweise gelangten diese Federarbeiten schon im 16. Jahrhundert nach Europa. Zumindest befanden sich in der Kunstkammer Johann Egolph von Knöringens, die der Universität Ingolstadt 1573 als Schenkung zugehörig, „2 indianische Weiberhauben“. Vgl. Claudius Stein, *Die Kunstkammern der Universität Ingolstadt. Schenkungen des Domherrn Johann Egolph von Knöringen und des Jesuiten Ferdinand Orban*, München 2018, S. 55.
- 38 Vgl. u. a. Paula Findlen, *Possessing nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy (Studies on the history of society and culture)*, Berkeley 2010; Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 2019<sup>25</sup>; Anke te Heesen/Emma C. Spary, Sammeln als Wissen, in: Anke te Heesen/Emma C. Spary (Hg.), *Sammeln als Wissen: das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung*, Göttingen 2002 (Wissenschaftsgeschichte).
- 39 Ausgehend von einer sprachlich deutlich stärkeren Forderung des damaligen Präsidenten von Mali Alpha Oumar Konaré (1992) an das International Council of Museums, dem er vorsah, „that Africans needed to ‚kill‘ the Western model of the museum.“ S. Deliss (wie Anm. 23), S. 5.

- 40 Siehe ebd.
- 41 Vgl. David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country – Revisited*, Cambridge 2015, S. 585 ff. Online: Cambridge University Press, DOI: 10.1017/CBO9781139024884 (26.01.2021).
- 42 Vgl. Gail Feigenbaum, Manifest Provenance, in: Gail Feigenbaum/Inge Reist (Hg.), *Provenance. An alternate history of art*, Los Angeles 2012, S. 6–28.
- 43 Siehe Julia Grosse, Das Kunstwerk wird zu einem sozialisierten Objekt, erweitert und verschönert von der Gesellschaft. El Hadji Sy im Gespräch mit Julia Grosse, in: Deliss/Mutumba (wie Anm. 28), S. 60–110.