

DIE AURA DES DEPOTS. DIE LAGERRÄUME DER DINGE ALS POLITISCHE, EPISTEMISCHE UND AUTHENTISCHE ORTE

Das Depot ist die dunkle Seite des Museums. Es verbirgt im lichtlosen Sperrbezirk der Kompaktusanlagen Tausende von Dingen, von denen einige für kurze Zeit in Ausstellungen das Licht der Öffentlichkeit erblicken, um anschließend wieder in ihren *Dark Room* zurückzukehren. Was hier passiert und wie es hier aussieht, geht keinen etwas an. Auch deshalb ist der Lagerraum der Sammlungen dunkel: Er bleibt im Dunkeln, außerhalb der Wahrnehmung der meisten Museumsbesucher. Von ihm weiß man wenig.

Der Kulturwissenschaftler Gottfried Korff erkannte in der Differenz zwischen der verborgenen und der öffentlichen Seite das Signum des modernen Museums, wofür er die eingängige Formel »deponieren – exponieren« geprägt hat¹. Die Grenze zwischen Lager- und Schauraum – die erst im 19. Jahrhundert gezogen wurde – ist offenbar von großer Bedeutung für die Institution Museum. Ich habe sie am Beispiel eines Formats genauer betrachtet, das die Grenze zwischen Schau- und Lagerraum verwischt und das ich Depotausstellung nenne². Depotausstellungen sind Museumspräsentationen, die das Depot zum Thema machen (das Schaudepot ist die bekannteste Variante)³: Sie zeigen besonders viele Dinge, die sie (zunächst) nicht erklären, sondern mit Kurztiteln oder Inventarnummern codieren. Diese Dinge zeigen sie der Sammlungsordnung folgend als großes Schaubild in Räumen, die optisch und/oder erkenntnistheoretisch dem Depot ähneln (sollen). Depotausstellungen, so meine These, entstanden als Gegenmodell zur Ausstellungskultur der Gegenwart: Statt ausgewählte Spitzenstücke zeigen sie Masse, statt Erklärungen bieten sie kryptische Codierungen, statt Themen präsentieren sie Ordnungen, statt als Exponate zeigen sie ihre Dinge als Archivalien (für mich – angelehnt an Foucaults Archivbegriff – das Synonym für eingelagerte Objekte jeglicher Art in Depots oder Archiven), statt an der Wärme der Schauräume berauschen sie sich am herben Charme des kalten Lagerraumes. Ihr untergründiges Versprechen liegt in der Suggestion, besonders nah an den authentischen Kern des Museums heranzukommen: in die normalerweise verschlossenen Depots.

Dieses Konzept verfängt aktuell in unterschiedlichen Spielarten und Museumstypen⁴. Was macht das Depot für Museen unterschiedlicher Fachrichtungen heute so attraktiv, dass sie es zum Leitmotiv ihrer Ausstellungen machen? Was versprechen sich die Verantwortlichen von solchen Ansätzen? Welche visuellen Codes und Argumente nutzen sie, um ihren Ansatz (visuell) plausibel zu machen? Und welche Idee von Authentizität als Wertkriterium verbirgt sich dahinter? Kurzum: Was sind die gesellschaftlichen und disziplinären Wertvorstellungen und kuratorischen Kunstgriffe, die sich hinter solchen Schauen verbergen? Um diese Fragen soll es im Folgenden gehen.

IDENTITÄTS- UND WISSENSPARADIGMA

Die Depotausstellung ist ein rezentes Phänomen mit zwei Hochphasen in den 1970er und in den 1990er/2000er Jahren. Zu Beginn des Museumszeitalters im 18. und 19. Jahrhundert stellte nahezu jedes Museum seine gesamten Bestände aus. Im (späten) 19. Jahrhundert begannen die ersten Häuser, nur noch Teile ihrer Sammlungen öffentlich zu zeigen und den Rest in eigenen Räumen zu lagern, die dem allgemeinen Publikum verschlossen waren und allein der Forschung dienten. Diese Trennung in Ausstellung und Depot



Abb. 1 *Visible Storage* im Museum of Anthropology, Vancouver 1976. – (Foto © Courtesy of the UBC Museum of Anthropology Archives, Vancouver, Canada; David Cunningham Fonds).

übernahmen im 20. Jahrhundert fast alle Museen. Sie war Voraussetzung, damit sich die Depotausstellung in den 1970er Jahren in Museen wie dem Musée des Arts et Traditions Populaires in Paris (*Galérie d'Etude*, 1972) oder dem Museum of Anthropology in Vancouver (*Visible Storage*, 1976; **Abb. 1**) als Begriff und Konzept profilieren konnte. Sie war etwas Besonderes, weil es nicht mehr selbstverständlich war, einen Großteil der Sammlungsbestände eigenständig einsehen zu können. Die Depotausstellungen dieser Jahre wurden vor allem unter dem Druck der Forderung nach Public Access eingeführt, der maximalen Zugänglichkeit der Bestände für die Öffentlichkeit. Vor allem in den USA und Kanada setzte die Frage nach einem »right of access« by virtue of an institution's having received government financial support« den Museen zu⁵. Allen voran ethnologische Museen mussten zu dieser Zeit unter dem Druck sozialpolitischer und postkolonialer Argumente neue Ansätze präsentieren, mit denen sie ihr in die Kritik geratenes Kulturgut anders zur Schau stellen konnten. Die Depotausstellung war ein Versuch, diese Museumsgattung zukunftsfähig zu machen. Von diesen vor allem ethnologischen Ansätzen, die den unkommentierten Zugriff auf große Mengen von Sammlungsgut politisch begründeten, unterscheiden sich die Konzepte in der zweiten Phase der 1990er und 2000er Jahre, die bis in die Gegenwart andauert. In diesen Jahren erreichte der Ansatz den deutschsprachigen Raum. Die Depotschauen der zweiten Generation sind Kinder des Digitalzeitalters, und zwar auf doppelte Weise: Als die Kulturtheorien den echten Dingen in den 1980er und 1990er Jahren den baldigen Tod voraussagten und multimediale Szenografien reüssierten, war der Rückgriff auf die Dinge des Depots auf einmal nicht mehr selbstverständlich und wieder der Rede wert – jetzt, wo Museen die Wahl hatten, ganz anders anzusetzen, auf audiovisuelle Medien zu vertrauen und die Dinge als Stimulanzen der Wahrnehmung außen vor zu lassen (was immer mehr Museen machen). Jetzt war die Depotausstellung eine alternative expositorische Strategie, ein Distinktionsmerkmal. Und erst jetzt, als digitale Medien helfen konnten, große Mengen an Informationen zu verabreichen, ohne die Vitrinen mit Texten zu verkleben, übte das zur Schau gestellte Depot ganz neue Reize aus. Denn jetzt stellte der Ansatz, besonders viele Dinge zu

zeigen, die Kuratoren nicht automatisch vor die Alternative, auf Informationen zu verzichten oder die Raumästhetik der Lesetapete zu opfern. Jetzt schien beides möglich: das von Texttafeln kaum gestörte Objektbild, das dank digitaler Ausstellungsführer trotzdem mit Anekdoten, Hintergründen und Übersetzungshilfen angereichert werden konnte. Bildungsauftrag und Schauerlebnis, zeigen und deuten, erklären und vorführen gingen eine neue Symbiose ein.

Die multimedialen Möglichkeiten waren aber nur die technische Voraussetzung, damit sich der Depotansatz im Ausstellungsfeld ausbreiten konnte. Interessanter ist die intellektuelle Neufassung des Ansatzes, die sich zu dieser Zeit beobachten lässt: Die neuen Depotausstellungen sind nämlich nicht mehr allein aus dem Geist einer gesellschaftspolitisch motivierten »Demokratisierung« geboren, wenngleich die Teilhabe der Öffentlichkeit (Partizipation) nach wie vor die Attraktivität dieses Ansatzes steigert. In der Argumentation wichtiger wird heute, dass diese Schauen neue visuelle Erlebnisse schaffen und auf das Infragestellen der Dinge als *raison d'être* des Museums reagieren sollen. Ihnen geht es um das Museum als Forschungsort und um neue Formen der Erkenntnis mithilfe von Sammlungen.

Die Depotausstellungen der zweiten Generation artikulieren mit neuem Selbstbewusstsein die Forderung, Dinge und Institutionen der Dingfürsorge intellektuell ernster zu nehmen als bislang, und zwar als Orte der Wissens- und Theorieproduktion. Sie folgen nicht mehr einem Demokratisierungs-, sondern einem Wissensparadigma.

Ich will im Folgenden versuchen, Demokratisierungs- und Wissensparadigma am Beispiel der Depotausstellungen genauer zu analysieren und beide um ein drittes Versprechen ergänzen, das sich mit diesem Format verbindet: das des authentischen Ortes. Das (exponierte) Depot wird meines Erachtens von den Museen auf dreierlei Weise in Stellung gebracht: als politische Utopie, als epistemische Methode und als geheimnisvoller Ort.

DAS DEPOT ALS POLITISCHE UTOPIE

Das Schlagwort des Depots als politischer Utopie lautet »Demokratisierung«. Damit meinen Museen, dass sie ihre Bestände weiter denn je für ein breites Publikum öffnen, und zwar ohne ihre Autorität über die Dinge hervorzuheben. Populär geworden in den Debatten nordamerikanischer ethnologischer Museen über »Public Access« zu den Sammlungen und die »Demokratisierung« der Bestände in den 1970er Jahren, schien das kommentarlose Zeigen der Dinge die verhängnisvolle Gleichung Verfügungsmacht ist Deutungshoheit aufzuheben.

Exemplarisch zeigen lässt sich das am Museum of Anthropology der University of British Columbia in Vancouver. Sein *Visible Storage* belegte 1976 ein Drittel der Ausstellungsfläche des neu konzipierten ethnologischen Museums. Es ergänzte die didaktisch aufbereitete Dauerausstellung und diverse andere Schau Räume. Das *Visible Storage* zeigte Sammlungsobjekte in großer Fülle. Es bedurfte einer Klassifikation, die räumlich jedes beliebige Objekt jeder beliebigen Gruppe in der Vitrine so verorten konnte, dass man es unabhängig davon, wie vertraut einem das Thema war, wiederfinden konnte. Die Ordnung des echten Depots war dafür untauglich. Zwar entschied sich das Museum, im Wesentlichen der Klassifikation der ethnologischen Sammlungen zu folgen, indem es nach »cultural areas« (»Kulturräumen«) unterschied (Africa, Asia, The Mediterranean and the Near East, North America etc.) und innerhalb dieser dann nach kleineren geographischen Einheiten wie Regionen oder Einwohnergruppen (African Hunters, Southern Bantu, Central Bantu). Innerhalb der geographischen Grundordnung bestimmte es dann aber 14 thematische Kategorien (»Masks«, »Dress and Adornment«, »Music and Noisemakers«, »Toys and Games« etc.), die willkürlich gewählt waren und vor allem die Objekte der Sammlungen sinnvoll zusammenfassen sollten.

Diese letzten Kategorien gruppierten (mit zwei Ausnahmen) die Dinge nach Merkmalen, die man ihnen ansehen konnte. Damit verabschiedeten sich die Kuratoren von der Ordnung der Sammlungen zugunsten visueller Unterscheidbarkeit.

Treibende Kraft und wichtigster Promotor des Konzepts war der Anthropologie-Professor Michael Ames, der das Museum von 1974 an leitete. Er war fasziniert von der Idee des direkten, unvermittelten Zugriffs auf Museumssammlungen als Grundlage neuer Formen des Lernens aus antiautoritärem Geist: Der Kurator sollte die Dinge nicht länger vorsortieren und nach seinem Geschmack als »Lehrmittel« dem staunenden Publikum darbieten. Er hatte in die Rolle des Dienstleisters zu schlüpfen, der seine Bestände öffentlich machte, ohne sie zu deuten. »Access to heritage [...] is a democratic right, and that means access to the objects themselves and to information about those objects (catalogue data) in addition to, perhaps even instead of, pre-packed curatorial interpretations«⁶. Letztlich ging es um Kontrolle und institutionelle Autorität über Wissensbestände und um »the extent to which knowledge should be structured and mediated by professionals or liberated from institutional interpretations«⁷. Zur Disposition gestellt wurde (wenngleich nur in einem Teil des Museums) das Selbstverständnis der Institution Museum als Hüterin und Deuterin der Dinge. Nicht mehr sammeln, bewahren und forschen bildeten das Zentrum dieser Idee von Museum, sondern das Vermitteln von Wissen »for the purpose of serving the public«⁸. Das Museum of Anthropology sah seine Zukunft mehr als Bildungs- denn als Forschungsort, und zwar im Dienste der kanadischen Kultur- und Gesellschaftspolitik.

In den späten 1960er Jahren hielt die kanadische Regierung im Rahmen der sogenannten D-and-D-Policy (democratization and decentralization) die staatlich finanzierten Museen an, ihre Sammlungen so weit wie möglich öffentlich zugänglich zu machen, u. a. indem große Häuser ihre Bestände in Wanderausstellungen und in National Exhibition Centres außerhalb der Großstädte präsentierten. Das Recht auf Zugang zu den Beständen sollte insbesondere sozial benachteiligten Gruppen zuteilwerden, die bislang keinen Zugriff darauf hatten. Sie sollten nun Gelegenheit bekommen, eigständig mit diesen Objekten arbeiten zu können. Das unkommentierte Zurschaustellen der Dinge als Wissensressourcen bekam eine neue Bedeutung als bewusster Verzicht auf Deutungshoheit. Dieser Ansatz, der 1976 in Vancouver noch stark mit Blick auf soziale Ungleichheit (gebildete und bildungsferne Schichten, Experten und Laien) vorgedacht wurde⁹, bekam in den 1990er Jahre neue Relevanz, um indigene Minderheiten symbolisch anzuerkennen. »In this sense, collection-based research and the sharing of its results with originating communities is itself a form of repatriation«¹⁰.

Die Rhetorik der Demokratisierung fügte sich auch gut in andere Kontexte: Sie war politisch opportun, um zu legitimieren, dass Museen große Mengen an Steuergeldern einsetzen, um riesige Lagerhallen zu füllen und Dinge zu erhalten, die niemand außer dem Museumspersonal je zu Gesicht bekommen sollte. Sie suggerierte, den Menschen ein Recht auf Mitbestimmung und eigene Meinung zuzugestehen, und lag damit ganz auf der Linie postmoderner Gesellschafts- und Museumstheorien. Diese Depotausstellungen besaßen eine genuin politische Agenda, weil sie letztlich Institutionen- und Machtkritik betrieben. Ihre Stichworte entnahmen sie der Bildungs- und Minderheitenpolitik und folgten – zugespitzt formuliert – einer bürgerlich-idealistischen Auffassung vom Museum als Ort, der Menschen und Gesellschaft verändern kann. Sie standen am Beginn einer neuen Museologie, die ihren gesellschaftlichen Auftrag neu definierte, sich ihrer eigenen Effekte bewusst war und über sich selbst ins Grübeln kam. »Selbstreflexivität« lautete ihr zentrales Versprechen.

Das selbstreflexive Museum ist zugleich sein größter Kritiker und sein euphorischster Adept: Es glaubt an Katharsis durch kritische Rückschau. Es seziiert das Gewebe seines Sammlungskorpus, um zu den subcutanen Strukturen vorzudringen. Indem es kommentarlos offenlegt, nach welchen Kriterien es seine Objekte ordnet und welche Dinge sich in seinen Beständen finden, macht es glauben, für Kritik offen zu sein und nichts zu verbergen – was oft nur bedingt zutrifft. Es signalisiert, dass es mit sich ins Reine kommen will und



Abb. 2 Ausstellung *Nexus* im Literaturmuseum der Moderne (2006-2015). – (Foto Chris Korner, Deutsches Literaturarchiv Marbach).

sich als Institution neuen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Ansprüchen stellt. Besonders markant ist das bei jenen ethnologischen Museen, deren Sammlungen noch Ordnungen unterliegen, die auf Zuschreibungen und Völkertypologien der Kolonialzeit basieren.

DAS DEPOT ALS EPISTEMISCHE METHODE

Von der politisch motivierten Depotausstellung unterscheidet sich die epistemische Depotschau, die das »Depot als Erkenntnismethode« nutzt (Wissensparadigma). Beispielhaft setzte sie das Deutsche Literaturarchiv (DLA) Marbach in der ersten Dauerausstellung *Nexus* (2006-2015) seines 2006 eröffneten Literaturmuseums der Moderne um (**Abb. 2**). *Nexus* war eine »am Archiv und an den sichtbaren Exponaten orientierte Ausstellung«¹¹. Archiv wurde einerseits institutionell verstanden und so der Marbacher Struktur Rechnung getragen (das DLA besteht aus einem Archiv und zwei Museen als jeweils eigenständigen Bereichen). Zum anderen, und das ist hier wichtiger, war mit Archiv eine Methode gemeint, die Erkenntnis aus dem direkten Umgang mit dem Material gewinnen wollte. Die Dinge wurden als eigene »durch nichts zu ersetzende Erkenntnisform«¹² verstanden, nicht als Belege, die bereits vorhandenes Wissen illustrierten. Aus der Konfrontation mit den Dingen sollte genuin neues Wissen entstehen.

Um die Exponate vorab möglichst wenig auf bestimmte Merkmale festzulegen, war die gesamte Ausstellung chronologisch sortiert. So konnte das Museum die Bezüge zu den bekannten und erwartbaren Kate-

gorisierungen der Literaturwissenschaft kappen. Eine Zeitleiste an der Seitenwand des Ausstellungsraums, die parallel zu vier langen Vitrinenreihen verlief, strukturierte die Schau. Jedes Objekt fand in den Vitrinen seinen Platz entsprechend einer Jahreszahl, die für das Objekt wichtig war (z. B. das Jahr seiner Entstehung). *Nexus* sortierte nach zeitlicher Abfolge, nicht nach Sinneinheiten wie Stil, Autor, Werk oder literaturgeschichtlichen Strömungen. Diese Art der Präsentation entsprach dem, was der Archivar Dietmar Schenk »Das Ethos des Archivars« nannte. Er meinte damit den professionellen Habitus, »gegenüber dem mit Bedeutung behafteten, deshalb wertvollen Material gleichsam zurückzutreten. Von der spezifischen historischen Einstellung her argumentierend, ist die Fremdheit des Archivs in seiner nie ganz zu durchdringenden Aussagekraft zu betonen«¹³.

Die literaturhistorischen Artefakte waren in *Nexus* nur mit Autornamen und Entstehungsjahr ausgewiesen: »1929 Döblin« war die einzige sichtbare Information zum Manuskript von »Berlin Alexanderplatz«. Weitere Details gab es erst im digitalen Ausstellungsführer, der Transkriptionen und Hintergrundinformationen bot. Diese Präsentation entzog den zur Schau gestellten literarischen Archivalien ihre literaturhistorischen Kontexte und weigerte sich, die Dinge auf fachspezifische Bedeutungen (Stile, Epochen) festzulegen. So sollte der Betrachter den Buchausgaben, Briefen, Manuskripten, Aktentaschen und Totenmasken unvoreingenommen begegnen und zunächst nur das in den Dingen sehen, was ihm unmittelbar auffiel: veränderte Farben der Tinte, eingeklebte Zeitungsausschnitte zwischen handschriftlicher Prosa, die Brüchigkeit des Papiers, die Ornamentik der Schrift oder die Vehemenz der Schreibbewegung, die ihren Abdruck im Papier hinterlassen hat. Der Mangel an Erklärung sollte zum genauen Hinsehen zwingen. Wer nichts gesagt bekommt, muss selbst am Objekt suchen, um zu verstehen.

Das Depot als epistemische Methode zu verstehen heißt, den Betrachter zunächst mit nichts als den Archivalien zu konfrontieren und es ihm zu überantworten, welche Schlüsse er aus dem Material zieht und welche Dinge ihm wichtig erscheinen. So wie der Archivar in Marbach den Nutzern nicht vorschlägt, was sie sich aus den Magazinen in den Lesesaal bringen lassen sollen und wie sie das Material zu verstehen haben, sondern ihren Anfragen folgt, so versuchte *Nexus* sich wie ein Archivar beim Kuratieren der Dinge zurückzuhalten. *Nexus* sollte die Wahrnehmungsfähigkeit der Betrachter schulen, sie wieder sensibel machen für die sichtbaren Eigenschaften der Dinge¹⁴.

DAS DEPOT ALS GEHEIMNISVOLLER, AURATISCHER ORT

»Das Klare und Offenbare erklärt sich selbst, Geheimnis aber wirkt schöpferisch«¹⁵. Das Bonmot Stefan Zweigs (1881-1942) beschreibt den Kern erratischer Verführungskunst: Geheimnis birgt, was nicht gänzlich verstanden wird. Es animiert den Geist, macht neugierig, weil man ahnt, dass nicht viel fehlt, um die Wissenslücke zu schließen, die einem (noch) die Einsicht versperrt. In der technischen Sprache der Psychologie formuliert: »[...] curiosity [is] a form of cognitively induced deprivation that arises from the perception of a gap in knowledge or understanding [...]. An information gap refers to a discrepancy between what one knows and what one wishes to know«¹⁶. In dieser Diskrepanz zwischen vorhandenem und benötigtem Wissen scheint mir das didaktische Versprechen jener Ausstellungsformate zu liegen, die sich rätselhaft geben. Sie kalkulieren mit enttäuschten Erwartungen und Konventionsbrüchen, die neugierig machen und produktiv wirken: »[...] information seeking is connected to a search for an optimal level of incongruity [...] Incongruity [...] refers to violated expectations (i. e., discrepancy between what one perceives and what one expected to perceive)«¹⁷. Der Bruch mit eingeübten Wahrnehmungsweisen trägt seinen Teil zum (erhofften) Reiz der Depotausstellungen bei. Ihren Geheimniseffekt verdanken sie freilich weiteren Versprechen: jenen auf Exklusivität, Authentizität und Souveränität.

Depots sind exklusive Orte, weil sie nur den Eingeweihten offen stehen und alle anderen außen vor lassen. Was in ihnen lagert und wie es hier aussieht, weiß folglich kaum jemand aus eigener Erfahrung. Darin unterscheiden sie sich von Depotausstellungen, denen man nicht nachsagen kann, dass sie geheimnisvoll, weil besonders undurchsichtig sind. Was jedermann offen steht, ist nicht mehr exklusiv. Und dennoch haftet dem Label Depot der Ruch des Exklusiven an, selbst wenn es sich öffentlich zeigt. Wie ist das möglich?

Möglich ist das, weil sich Exklusivität hier nicht allein auf die Zugänglichkeit zu den Dingen und Räumen bezieht, sondern auf die einzigartigen Erfahrungen und Einsichten, die man an diesen Orten glaubt bekommen zu können. Mit dem Depot öffnet ein Museum seine »back region« (Erwing Goffman), deren Logik Dean MacCannell bereits 1973 für den Tourismus erforscht hat. »Back regions« sind den Eingeweihten vorbehalten. Indem sie für das Publikum unzugänglich sind, helfen sie, all das geheim zu halten, was nicht für die Augen der Öffentlichkeit bestimmt ist, weil es dem Eindruck, den man in der Öffentlichkeit (»front region«) erzielen möchte, zuwiderlaufen könnte. Wer sich auf der Vorderbühne inszeniert und exponiert (was, so die Grundannahme, alle permanent machen), braucht die Hinterbühne als Rückzugsort, an dem er sich ohne Rücksicht auf die Meinung anderer geben kann, wie er wirklich ist. Mit der »back region« verbindet sich der Glaube, dass es da noch etwas gibt, das vor einem zurückgehalten wird – und man will wissen, was das ist: »[...] even where no secrets are actually kept, back regions are still the places where it is popularly believed the secrets are«¹⁸.

Was die »back region« für den Touristen oder Museumsgast attraktiv macht, ist ihre »relationship of truth to intimacy«: Wer in sie vordringt, erwartet, dem echten, unverstellten, »authentischen« Leben zu begegnen. »Apparently, entry into this space allows adults to recapture virginal sensations of discovery, or childlike feelings of being half in and half out of society, their faces pressed up against the glass.« An diesen Orten sollen Erfahrungen entstehen, die etwas von einem Erweckungserlebnis, einer Offenbarung haben und mit kindlichem Überschwang goutiert werden¹⁹. Hier glaubt man jene von Pierre Bourdieu (1930-2002) und Alain Darbel (1932-1975) schon 1966 für Kunstmuseen beschriebene »aristokratische Esoterik« am Werk, die (Kunst-)Kustoden »ihrem Milieu und ihrem Metier schuldig sind«, wo sie also ganz bei sich und den Erwartungen und Ansprüchen ihrer Standesgenossen sein können, ohne sich mit Vermittlungsaufgaben abgeben zu müssen. »Wenn die Entscheidung, einen Teil der in den Magazinen weggeschlossenen Werke auszustellen, in der Öffentlichkeit auf so große Resonanz stieß [...], dann sicher auch deshalb, weil dies den einfachen Kunstliebhabern das Gefühl vermittelte, auf diese Weise in die Geheimnisse der Kunst eindringen zu können«²⁰.

Depotausstellungen bedienen sich der Reize der Hinterbühne, die sie öffentlich machen. Sie sind »front regions«, die so tun, als seien sie »back region«, was MacCannell als »staged authenticity« kennzeichnet. Solche Hinterbühnenarrangements mystifizieren die Dinge, indem sie sie besonders authentisch wirken lassen (unabhängig davon, ob sie einem wie auch immer definierten Ursprungszustand tatsächlich näher sind). Sie basieren auf einem weitverbreiteten Glauben an die Reinheit des Originals, die Natürlichkeit des Ursprungs. Dieser Glaube verbreitete sich im 19. Jahrhundert, und er ist so eng mit dem Museum (ebenso wie mit Kulturerbe und Denkmalschutz) und seiner Rhetorik verbunden, dass er uns heute als natürlich erscheint. Er basiert auf einem Kulturverständnis, das nachträgliche Eingriffe an Kulturerbe diffamiert, weil sie einen vermeintlich originalen Zustand verfälschen und entwerten. Die Sehnsucht nach Authentizität gründet also in der Annahme, dass das Unberührte erstrebenswert sei. Das ist eine Auffassung der Moderne²¹.

Der tiefe Blick in die Sammlungen und ihre Lagerräume suggeriert, besonders nahe an den unbearbeiteten Rohstoff unseres Wissens herantreten zu können. Mehr noch: Er ermächtigt den Betrachter, dieses Wissen selbst zu produzieren, verspricht ihm, souverän über die Dinge verfügen zu können. »Back region« sind »places especially designed to generate feelings of intimacy and experiences that can be talked about as »participation««.²²

DIE ZUKUNFT DER DEPOTAUSSTELLUNG

Auch wenn sich die Institution Museum gerade an die Digitalmoderne anpasst, man also mutmaßen könnte, dass die echten Dinge entbehrlich werden: Formate wie die Depotausstellung sind museums- und kulturpolitisch attraktiver denn je²³. In ihnen verdinglicht sich die Open Access-Ideologie des freien Zugangs zu Dingen und Wissen; sie treiben die Selbstreflexivität postmoderner Museumsansätze mit ihrem Hang zum »empowerment« des Besuchers auf die Spitze; sie verheißen, zugleich sozial integrierend (»Demokratisierung«), wissenschaftlich avanciert (forschend und selbstreflexiv) und ästhetisch außergewöhnlich zu sein (Fülle als Seherlebnis). Sie gewähren einen neuen Zugriff auf Dinge und Räume, folgen einer subtilen Strategie, um Bestände aufzuwerten und Lagerräume zu nobilitieren. Die Depotausstellung glaubt an die Kraft der Dinge und ihr unzählbares epistemisches Potenzial, das, wenn es sich *prima vista* kommentarlos (als Archivalie) entfalten darf, zu anderen Einsichten führt, die weniger zielgerichtet und deshalb offen für Überraschungen sind. Sie ist Chiffre für unerschlossenes, geheimnisvolles Gelände, an dem sich ganz neue Entdeckungen und einzigartige sinnliche Erfahrungen machen lassen (sollen). So auratisiert sie das Museum nicht nur als zeigende, sondern auch als sinnlich eindrucksvolle sammelnde und forschende Institution. Indem die Depotschau das Licht im *Dark Room* anknipst, macht sie das Depot als verborgene, dunkle Seite des Museums öffentlich zugänglich und sichtbar. Das ist kein geringes Verdienst in Zeiten, in denen sich politische Relevanz vor allem an der Elle öffentlicher Resonanz misst.

Anmerkungen

- 1) Korff 2007.
- 2) Vgl. Thiemeyer 2018.
- 3) Der Begriff deckt unterschiedliche Formate ab, von Studiensammlungen, die sich auf frühere Präsentationsformen bezogen, über neu erfundene Depotnachbildungen bis zu Ansätzen wie im Marbacher Literaturmuseum der Moderne, die das Archiv (in Marbach der Begriff für die dortige Sammlung) zum inhaltlichen Bezugspunkt nahmen. Was ich Depotausstellung nenne, ist also kein homogenes Phänomen, sondern im Gegenteil sehr divers. Gemeinsam ist allen Beispielen aber, dass sie Neuschöpfungen sind, die mit ähnlichen Techniken das Depot und die Sammlungen wieder stärker ins Bewusstsein bringen wollen. Sie sind bewusst als alternativer Ausstellungsansatz konzipiert worden – auch dort, wo sie augenscheinlich an Präsentationstraditionen anknüpften. Sie teilen visuelle Codes und Gesten des Zeigens, weshalb sie, wenn man sie betrachtet und betritt, ähnlich erscheinen. Das rechtfertigt es meines Erachtens, sie unter einem Sammelbegriff zu summieren und auf gemeinsame Merkmale festzulegen.
- 4) In den Schaudepots im Vitra Design-Museum in Weil am Rhein (eröffnet 2016), im Museum für Gestaltung in Zürich (2014) und im kulturhistorischen vorarlberg museum in Bregenz (2013) genauso wie in der Ceramic Study Gallery im Victoria-and-Albert-Museum in London (2010), dem Schaulager in Basel (2003), dem begehbaren Depot des Heimatmuseums Oettingen (1998) oder dem Historischen Museum Luzern, das sich 2003 gleich ganz in Depot umbenannt hat. Auch das Berliner Humboldt-Forum will einen Teil seiner ethnologischen Objekte in einem Schaudepot zeigen.
- 5) Force 1975.
- 6) Ames 1986, 61. 66.
- 7) Ames 1986, 67.
- 8) Ames 1986, 11.
- 9) Auch in Nordamerika und Großbritannien entwickelte sich diese Debatte. Unter dem Stichwort Social Inclusion wurde es vorrangiges Ziel vieler Museen, mehr Menschen aus unterschiedlichen Milieus in Ausstellungen zu locken. Allen voran die amerikanischen Neighborhood Museums, die in den Problem-Vierteln mit ethnischen Minderheiten eingerichtet wurden, profilierten sich durch ihre Idee, Schwarzen oder Hispanics soziale Teilhabe zu ermöglichen. Diese Museen widmeten sich aktuellen Problemen wie Drogen oder Arbeitslosigkeit und definierten ihren Erfolg über ihre Reichweite (Outreach) in alle Milieus und Schichten der Gesellschaft.
- 10) Phillips 2005, 94.
- 11) Gfrereis 2002, 2.
- 12) Gfrereis 2009, 20.
- 13) Schenk 2008, 87.
- 14) Diese Idee ist von einem Denken beeinflusst, das sich seit dem 18. Jh. vor allem im Kunst- und Ästhetikdiskurs entwickelt hat und aus der europäischen Zivilisationskritik kommt. Es ging davon aus, dass der moderne zivilisierte Mensch durch und durch zielgerichtet agiere und seine Umwelt nur noch selektiv zweckrational wahrnehme. Für die »natürliche« Sinnlichkeit seiner Umgebung schien der *homo oeconomicus* mit seinen Scheuklappen nicht mehr empfänglich, und seine Unempfindlichkeit galt als Defizit. Dieses Denken unterstellte, dass alle kategorisierenden Wahrnehmungssysteme wie Sprache oder Schrift die »reine« Wahrnehmung behindern, stellte aber nicht in Rechnung, inwiefern sie nötig sind, um Dinge überhaupt erfassen und für sich verarbeiten zu können. In der westlichen

Philosophie und Ästhetiktheorie gibt es eine lange Tradition, die Wahrheit der Begriffe gegen die Evidenz der Anschauung auszuspielen. Einzig in der Gesamtheit des sinnlich zugänglichen Materials, so die Annahme, kann sich das Werk im vollen Effekt zeigen. »Nur der direkte, noch nicht intellektuell vermittelte und ohne Verlust seiner Eigenart auch nicht verbalisierbare, sinnliche Kontakt mit der Realität [...] fängt auch deren sinnliche Fülle ein. Der abstrakte Begriff dagegen, der nach Sachgruppen ordnet, nach Typologien, nach logischen Gesichtspunkten, prägt der ihm in der Wahrnehmung begegnenden Vielgestaltigkeit der Realität nachträglich ein Moment der Allgemeinheit auf, das an der konkreten sinnlichen Erfahrung offenbar keine Grundlage hat.« (Demand 2007, 238-250. 240) Unvermitteltheit ist aus dieser Perspektive Voraussetzung, um »zur sinnlichen Fülle« der Dinge vordringen zu können, d. h. auch zu jenen subtilen ästhetischen Reizen, die

normalerweise im Bedeutungsschlamm des Diskursstromes versinken.

- 15) Zweig 2004, 7.
- 16) Loewenstein 1994, 75. 93.
- 17) Loewenstein 1994, 93.
- 18) MacCannell 1973, 591.
- 19) MacCannell 1973, 596.
- 20) Bourdieu/Darbel 2006, 147.
- 21) Vgl. u. a. Bendix 1997. – Kirshenblatt-Gimblett 1995. – Bausinger 1986; 2015. – Moser 1962. – Saupe 2012.
- 22) MacCannell 1973, 601.
- 23) Dazu ausführlich Thiemeyer 2018.

Literatur

- Ames 1986: M. Ames, *Museums, the Public, and Anthropology. A Study in the Anthropology of Anthropology* (New Delhi 1986).
- Bausinger 1986: H. Bausinger, *Volkskultur in der technischen Welt* (Frankfurt a. M., New York 1986).
- 2015: H. Bausinger, *Zur Kritik der Folklorismuskritik*. In: R. Jöhler / B. Tschöfen (Hrsg.), *Empirische Kulturwissenschaft. Eine Tübinger Enzyklopädie* (Tübingen 2015) 273-284.
- Bendix 1997: R. Bendix, *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies* (Madison 1997).
- Bourdieu/Darbel 2006: P. Bourdieu / A. Darbel, *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher* (Konstanz 2006).
- Demand 2007: Ch. Demand, *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte* (Springe 2007).
- Force 1975: R. Force, *Museum Collections – Access, Use, and Control*. *Curator* 18/4, 1975, 249-255.
- Gfrereis 2002: H. Gfrereis, *Konzeptpapier »Literaturmuseum der Moderne«* [unpubl. Manuskript, 27.09.2002, Deutsches Literaturarchiv Marbach].
- 2009: H. Gfrereis, *Didaktik des Schweigens. Das Literaturmuseum der Moderne*. *Der Deutschunterricht* 61/2, 2009, 20-29.
- Hooper-Greenhill 1992: E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge* (London 1992).
- Kirshenblatt-Gimblett 1995: B. Kirshenblatt-Gimblett, *Theorizing Heritage*. *Ethnomusicology* 39/3, 1995, 367-380.
- Korff 2007: G. Korff, *Museumsdinge. Deponieren – exponieren*. Hrsg. von M. Eberspächer / G. M. König / B. Tschöfen (Köln, Weimar, Wien 2007).
- Loewenstein 1994: G. Loewenstein, *The Psychology of Curiosity. A Review and Reinterpretation*. *Psychological Bulletin* 116/1, 1994, 75-98.
- MacCannell 1973: D. MacCannell, *Staged Authenticity. Arrangements of Social Space in Tourist Settings*. *American Journal of Sociology* 79/3, 1973, 589-603.
- Moser 1962: H. Moser, *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. *Zeitschrift für Volkskunde* 58, 1962, 177-209.
- Phillips 2005: R. Phillips, *Re-placing Objects: Historical Practices for the Second Museum Age*. *The Canadian Historical Review* 86/1, 2005, 83-110.
- Saupe 2012: A. Saupe, *Authentizität (Version 2.0)*. *Docupedia-Zeitgeschichte*, 22.10.2012. www.docupedia.de/zg/Authentizit.C3.A4t_Version_2.0_Achim_Saupe?oldid=108490 (12.12.2017).
- Schenk 2008: D. Schenk, *Kleine Theorie des Archivs* (Stuttgart 2008).
- Thiemeyer 2018: Th. Thiemeyer, *Das Depot als Versprechen. Warum unsere Museen die Lagerräume ihrer Dinge wiederentdecken* (Köln, Weimar, Wien 2018).
- Zweig 2004: S. Zweig, *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Maria Stuart* (Frankfurt a. M. 2004).

Zusammenfassung / Summary

Die Aura des Depots. Die Lagerräume der Dinge als politische, epistemische und authentische Orte

Dieser Beitrag fragt nach dem Wert der Museumsdepots für heutige Museen, indem er Museen verschiedener Fachrichtungen in den Blick nimmt, die ihr Depot explizit zum Thema ihrer Ausstellung machen (Depotausstellungen). Er will aus kulturwissenschaftlicher Perspektive ergründen, was das Depot (Magazin, Archiv) als Metapher, Methode oder Ort für das Museum heute so attraktiv macht, dass es in Ausstellungsformaten wie Schaudepots oder neu eingerichteten Studiensammlungen oder Archivausstellungen für die Öffentlichkeit aufbereitet wird, und wie diese Ansätze die Formen des Zeigens im Museum verändern. In den Blick geraten dabei die Ideen von Depot und Sammlung, die Depotausstellungen vermitteln – im Speziellen die Vorstellungen von Ursprünglichkeit und Authentizität.

The Aura of the Depository. The Storerooms of Things as Political, Epistemic and Authentic Sites

This article investigates the value of museum storage depots for today's museums, looking at museums in different fields that explicitly foreground their depositories in their exhibitions (storeroom exhibitions). It seeks to explore the depository (warehouse, archive) as a cultural phenomenon. What makes it so attractive for the museum today as a metaphor, methodology or location that it is made accessible to the public in exhibition formats such as open or visible storage, new study collections, or archive exhibitions, and how are these approaches changing the forms of presentation in museums. The ideas of depository and collection conveyed by storeroom exhibitions will be considered – in particular the notions of originality, a state of being »unspoilt«, and authenticity.

Translation: J. Titheridge