

Thomas Thiemeyer

DAS DEPOT ALS VERSPRECHEN

Warum unsere Museen die Lagerräume ihrer Dinge
wiederentdecken



2018

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

INHALT

EINLEITUNG	11
ANFÄNGE	21
Die Kunst des Wunderns	21
Die Teilung der Sammlungen.	26
Die Erfindung des Schaudepots	31
DEPOTAUSSTELLUNGEN – VIER PORTRAITS	49
Gottfried Sempers <i>Ideales Museum</i>	49
Das k.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie	51
Eine Vorbildersammlung, die zum Museum wird	56
Studiensammlung und Design-Labor	67
Fazit: Das Ende der Studiensammlungen	78
Carl von Linnés Ordnung der Dinge und der „Ursprung der Kultur“.	83
Das Bremer Übersee-Museum	84
Stammbäume und Kulturkreise	89
Das Schaumagazin	101
Fazit: Das Museum als Forschungsort	114
Alfred Döblins <i>Berlin Alexanderplatz</i>	117
Das Deutsche Literaturarchiv Marbach	118
Depot-Ordnungen und Werkcharakter	122
Literarische Archivalien im Literaturmuseum der Moderne	128
Die Literatúrausstellung als Erkenntnis- und Distinktionsmittel	136
Epilog: Abschied vom „Schatzhaus der Kennerschaft“?.	143

Der Deutsche Werkbund und die Alltäglichkeit der Dinge	147
Der Deutsche Werkbund und die Versöhnung der Kulturen	149
Vom Museum der Alltagskultur zum Museum der Dinge	156
Die Sammlung des Flaneurs	162
Offenes Depot	166
Fazit: Alltagskultur und die Logik der Kunst	176

**DIE MACHT DER IDEEN: EPISTEME DER
DEPOTAUSSTELLUNGEN 179**

Linkes Denken und Neue Kulturpolitik	179
Die Krise der (Re-)Präsentation	186
Materielle Kultur und die Sinnlichkeit der Dinge	192
Neuer Archiv- und Wissensdiskurs	200
Fazit: Machtkritik, Erkenntnistheorie und Krisensymptome	205

**DIE TRANSFORMATION DER DINGE:
WERK, EXEMPLAR, ZEUGE. 211**

Werk	212
Exemplar.	220
Zeuge	225
Werk, Exemplar und Zeuge: Produkte kuratorischer Praxis	230

**DIE LOGIK DER RÄUME:
 AUSSTELLUNG UND DEPOT 233**

Depot- und Ausstellungsraum 233

Archivalie und Exponat. 241

DAS DEPOT ALS VERSPRECHEN 249

Das Depot als politische Utopie 250

Das Depot als epistemische Methode 252

Das Depot als geheimnisvoller Ort 258

Die Aura des Depots: Experiment, Freiheit und Kreativität 261

Die Zukunft des Depots 266

DANK 273

QUELLEN 274

LITERATUR 277

ABBILDUNGSNACHWEISE 299

EINLEITUNG

Das Depot ist die dunkle Seite des Museums. Es verbirgt im lichtlosen Sperrbezirk der Kompaktanlagen 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 hat.¹ Die Grenze zwischen Lager- und Schauraum – die erst im 19. Jahrhundert gezogen wurde – ist offenbar von großer Bedeutung für die Institution Museum. Gründlich untersucht ist sie noch nicht. Hier setzt diese Studie an, und zwar bei einem Format, das die Grenze zwischen Schau- und Lagerraum verwischt und das ich *Depotausstellung* nenne. Depotausstellungen sind Museumspräsentationen, die das Depot zum Thema machen (das Schaudepot ist die bekannteste Variante):² Sie zeigen besonders viele Dinge, die sie (zunächst) nicht erklären, sondern als großes Schaubild in Räumen präsentieren, die optisch und/oder erkenntnistheoretisch dem Depot ähneln (sollen). Warum nehmen Museen unterschiedlicher Art ihre Depots verstärkt seit den 1990er Jahren so ernst, dass sie versuchen, sie in eigenen Ausstellungsformaten

1 Gottfried Korff: *Museumsdinge. Deponieren – exponieren*, hrsg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König, Bernhard Tschöfen, 2. Aufl., Köln/Weimar/Wien 2007.

2 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 in der Eröffnungsausstellung *nexus* das Archiv (in Marbach der Begriff für die dortige Sammlung) zum inhaltlichen Bezugspunkt nahmen, ohne sich primär auf seine räumliche Optik zu beziehen. 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 *kuratorischen Praktiken* das Depot und die Sammlungen wieder stärker ins Bewusstsein bringen wollen. Sie sind bewusst als alternativer Ausstellungsansatz konzipiert worden, der mit dem brach, was es bisher im jeweiligen Museum gab – auch dort, wo er augenscheinlich an Präsentationstraditionen anknüpfte. 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.

öffentlich in Szene zu setzen? Was versprechen sie sich davon? Um diese Fragen geht es auf den folgenden Seiten.

Doch beginnen wir mit einer naheliegenden Frage: Warum sollten wir uns heute überhaupt mit Museumsdepots und ihrer Inszenierung beschäftigen? Sind Depots nicht banale Funktionsräume, deren gesellschaftliche Relevanz zunehmend infrage steht? In der öffentlichen Wahrnehmung jedenfalls scheint das Depot der Depone näher zu sein als dem Museum. Es gilt als Halde, auf der die Dinge ihre letzte Ruhestätte finden und die den Steuerzahler viel Geld kostet. Geld, das der Staat investiert, um Dinge zu sichern, die nur eine Handvoll Menschen je zu sehen bekommen. Wie lässt sich das rechtfertigen? Zumal in Zeiten, in denen man allenthalben den Bedeutungsverlust der Sammlungen beklagt und es überhaupt ganz unklar ist, inwiefern das Museum bei all den Bildschirmen, Kulissenbauten, multimedialen Installationen und Beamerprojektionen, den Museums-Apps, digitalen Sammlungsbeständen, *Art Projects* und *Europeana* seine echten Dinge überhaupt braucht.³ Als was versteht sich diese Institution heute, die sich lange Zeit als Forschungsort durch ihre Sammlungen profilieren konnte, inzwischen aber immer häufiger als Teil der Unterhaltungsindustrie gesehen wird, für die vor allem die öffentlichkeitswirksamen Sonderausstellungen relevant sind?⁴ Und wozu benötigt sie noch Dinge, Sammlungen und Depots? Das sind große Fragen der institutionellen Identität, die in eine Krise geraten ist.⁵

In Krisen gedeiht Kreativität, weil sie bewusst machen, dass sich etwas ändern muss. Die Depotausstellung ist Resultat eines solchen krisenhaften Kreativitätsschubs. Sie entstand bevorzugt in solchen Museen, deren Sammlungen problematisch geworden waren – oder deren Sammlungen zumindest nicht selbstverständlich Museumswert attestiert wurde –, so dass sie neu in Wert gesetzt werden mussten. Um ihre Bestände zu revalorisieren versuchten sich Museen unterschiedlicher Fachrichtungen an Präsentationen, die absichtlich mit dem brachen, was Usus war. De-

3 Vgl. dazu als Überblick etwa Ross Parry (Hg.): *Museums in a Digital Age*, London/New York 2010; Annie Coombes/Ruth Phillips (Hg.): *Museums Transformations* (International Handbook of Museum Studies, Bd. 4), Oxford/Malden 2015; Steven Conn: *Do Museums still need Objects?*, Philadelphia 2010.

4 Vgl. dazu das Kapitel *Die Krise der (Re-)Präsentation*.

5 Vgl. dazu z. B. Bernhard Graf/Volker Rodekamp: *Einleitung*, in: Dies. (Hg.): *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen*, Berlin 2012, S. 9–12. Zwar gibt es mehr Museen denn je, die von immer mehr Besuchern frequentiert werden, doch dieser Boom erfasst vor allem die großen Häuser. Hinter den Kulissen herrscht derweil Unsicherheit über die Zukunft dieser alten europäischen Kulturinstitution. Wie wird sie sich behaupten unter dem zunehmenden Finanz- und Quotendruck? Was bedeutet die Digitalisierung für ihren Glauben an den Wert der echten Dinge? Und wie kann sie ein junges und zunehmend plurales Publikum weiterhin erreichen?

potausstellungen – das ist die zentrale These dieses Buches – sind *Inwertsetzungsstrategien* und vor allem als *Bruch mit heutigen Darstellungskonventionen* zu verstehen. Sie 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 Exponate zeigen sie Archivalien, statt an der Wärme der Schauräume berauschen sie sich am herben Charme des kalten Depots. Dieser Ansatz war und ist ein Nischenphänomen, das auf wenige Museen beschränkt ist. An ihm lassen sich aber, über den Spezialfall hinaus, signifikante Argumentationsmuster und Inszenierungsstrategien zum Umgang mit Archivalien und Exponaten, zum Wert von Originalität, zu Praktiken der Inwertsetzung, zur Auratisierung von Dingen und Räumen sowie zu Distinktionsmechanismen ablesen, die das Museum als Ganzes betreffen.

Dieses Buch widmet sich der Depotausstellung, indem es verschiedene Schnittstellen betrachtet: Es interessiert sich für die Übergänge zwischen Depot und Ausstellung, für die Erkenntnisinteressen verschiedener Fachdisziplinen und ihre Erwartungen an Dinge, für die Differenz zwischen Experten und Laien und für historische und aktuelle Depotordnungen und Inszenierungsstrategien. Vor allem aber interessiert es sich für die *Praktiken und Rhetoriken, mit denen das Museum kulturelle Werte herstellt*. Zwei Fragenkomplexe – ein epistemischer und ein politischer – bilden sein Zentrum. Erkenntnistheoretisch will es den Übersetzungsvorgang zwischen Depot und Ausstellung verstehen: Wie verändert das Ausstellen die Dinge? Welchen Logiken folgen Depot und Schau? Was ist exponierbar, und was gilt als exponierenswert? Die politischen Fragen gehen darüber hinaus: Was macht das Depot für Museen ausgerechnet heute attraktiv? Was versprechen sich die Verantwortlichen von solchen Ansätzen? Welche visuellen Codes und argumentativen Figuren nutzen sie, um ihren Ansatz plausibel zu machen? Das Depot ist aus dieser Perspektive Ausdruck gesellschaftlicher Wertvorstellungen und Kulturideale.

Depot und Schaudepot waren in den letzten Jahrzehnten Thema verschiedener Publikationen.⁶ Von ihnen unterscheidet sich mein Beitrag entweder durch seine

6 U.a. Heike Gfrereis: Archiv, in: Dies./Thomas Thiemeyer/Bernhard Tschofen (Hg.): *Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis*, Göttingen 2015, S. 13–32; Martina Griesser-Stermscheg: *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart*, Wien 2013; Tobias Natter/Michael Fehr/Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.): *Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*, Bielefeld 2010; John Hilberly: *Behind the Scenes. Strategies for Visible Storage*, in: *Museum News* 7/8 (2002), S. 34–40; Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hg.): *Deep Storage – Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München/New York 1997; Dennis Slater: *Visible Storage. The Glenbow Experiment*, in: *Museum International* 4 (1995), S. 13–17; Paul Thistle: *Visible Storage for the Small Museum*, in: *Curator* 1 (1990), S. 49–62;

kulturwissenschaftliche Perspektive, seinen komparatistischen Ansatz und/oder sein methodisches Vorgehen.⁷ Mein Interesse gilt den Institutionen und Kuratoren. Ich will wissen, was in den Augen dieser Kulturagenten den Reiz des Depots ausmacht und mit welchen Strategien sie ihr Anliegen in die Praxis umsetzen. Entsprechend wichtig waren für mich die Konzeptpapiere, Korrespondenzen, Berichte und Protokolle aus den (Museums-)Archiven, die Interviews mit Kuratoren und anderen Experten sowie eigene Betrachtungen der Depot- und Ausstellungsräume sowie – als Korrektiv dieser Binnensicht – die Presseberichte zu den Schauen und, wo möglich, Besucherreaktionen bzw. -analysen. Es geht mir also nicht darum zu prüfen, wie Rezipienten die Depotschauen annahmen und ob sie wie beabsichtigt wirkten. Ich will vielmehr verstehen, wie und warum das Depot als Symbol für gesellschaftliche Werte unserer Gegenwart konstruiert wird und welche Ideen, Interessen, praktischen Zwänge und kuratorischen Praktiken daran mitwirken. Diese Perspektive ist beeinflusst von der Kulturosoziologie Pierre Bourdieus mit seinem Interesse an Distinktionsmechanismen und Praxistheorie und von Michel Foucaults Theorien der *Gouvernementalité* und Wissensproduktion. Sie basiert, darauf aufbauend, auf einem handlungsbasierten konstruktivistischen Verständnis von Wert, wie es beispiel-

Michael Ames: *Museums, the Public, and Anthropology. A Study in the Anthropology of Anthropology*, New Delhi 1986; Verner Johnson/Joanne Horgan: *Museum Collection Storage*, Paris 1979; Michael Ames: *Visible Storage and Public Documentation*, in: *Curator* 1 (1977), S. 65–80; Roland Force: *Museum Collections – Access, Use, and Control*, in: *Curator* 4 (1975), S. 249–255.

- 7 Die Methodik entspricht dem, was gemeinhin als *Grounded Theory* bekannt ist. Bei dieser sozialwissenschaftlichen Art zu forschen zieht man nicht mit Hypothesen zu Felde, sondern erschließt sich das Feld aus den Quellen und ist offen für neue, unerwartete Entdeckungen. Die Daten sichern verschiedene Schritte der Codierung ab, um zu gewährleisten, dass empirisches Material und theoretische Ableitung dicht beieinander und die hermeneutischen Zirkel unter Kontrolle bleiben. Vgl. Anselm Strauss/Juliet Corbin: *Grounded Theory. Grundlagen Qualitativer Sozialforschung*, Weinheim 1996. Damit verbindet sich ein grundsätzliches Realitäts- und Wissenschaftsverständnis, das für die Empirische Kulturwissenschaft konstitutiv ist: Es basiert auf der Idee des Pragmatismus, der Handeln und Forschen als pragmatisches Vorgehen versteht, um Probleme zu lösen. Alle Realität, so die Grundannahme, entsteht erst im Handeln; Bedeutungen an sich gibt es nicht, sondern alles wird handlungspraktisch hergestellt. Handeln ist nicht einfach ein Fenster zur Realität, sondern es erzeugt Realität und im Handeln wird Realität erkenn- und analysierbar. So verstanden sind auch empirische Daten nichts, was man im Feld sammelt, sondern was man durch Forschungspraxis zuerst herstellt. Deshalb interessieren die Transformationen von Daten im Forschungsprozess, der darüber hinaus weitaus zufälliger, unsteter und prozessualer ist als früher angenommen. Vgl. dazu Jörg Strübing: *Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung eines pragmatischen Forschungsstils*, Wiesbaden 2014.

haft der Literatur- und Kulturwissenschaftler John Frow mit seinen „Wertregimen“ vorgestellt hat (und zwar in kritischer Distanz zu Bourdieu). Frow geht davon aus, „that no object, no text, no cultural practice has an intrinsic or necessary meaning or value or function; and that value, meaning, and function are always the effect of specific (and changing, changeable) social relations and mechanisms of signification.“⁸ Wertvolle methodische Anregungen lieferten mir ferner Verfahren der Dinganalyse, wie sie exemplarisch Bruno Latour in den *Science and Technology Studies* entwickelt hat (z. B. mit seinem Konzept der *Immutable Mobiles*).⁹ Ansonsten bediente ich mich aus dem Arsenal historischer und ethnografischer Methoden.¹⁰

Empirische Grundlage der Studie sind vier Museen aus verschiedenen Disziplinen, die in den letzten 25 Jahren Depotausstellungen als Dauerausstellungen zeigten: das Literaturmuseum der Moderne in Marbach am Neckar (Ausstellung *nexus* von 2006 bis 2015), das alltags- und designhistorische Museum der Dinge in Berlin (offenes Depot seit 2007), das handels-, natur- und völkerkundliche Übersee-Museum in Bremen (Schaumagazin seit 1999) und das Museum für Angewandte Kunst in Wien (Studiensammlungen von 1993 bis 2013). Vier Portraits erzählen die Gründungsgeschichte dieser Museen, die im deutschsprachigen Raum Vorreiter bei den Depotausstellungen waren. In den Portraits analysiere ich die grundlegenden fach-

-
- 8 Pierre Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1979; ders.: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M. 1982; ders.: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a. M. 2001; Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a. M. 1974; ders.: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M. 1977; ders.: Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M. 1981; ders.: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a. M. 1991; John Frow: *Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford/New York 1995, Zitat S. 145.
- 9 Bruno Latour: *Drawing Things Together*, in: Michael Lynch/Steve Woolgar (Hg.): *Representations in Scientific Practice*, Cambridge (Mass.) 1990, S. 19–68. Vgl. zur Methodik der Dingbiografie Bruno Latour: *Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas*, in: Ders.: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a. M. 2002, S. 36–95.
- 10 Vgl. dazu zuletzt Christine Bischoff/Karoline Oehme-Jüngling/Walter Leimgruber (Hg.): *Methoden der Kulturanthropologie*, Stuttgart 2014. Vgl. zum Problem historisch-ethnographischen Forschens die Debatte im *Forum Historische Anthropologie* auf H-Soz-Kult. URL: <http://www.hsozkult.de/debate/page?recno=2&q=keller-drescher&sort=newestPublished&fq=&total=4>. Speziell zum Museum Joachim Baur (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010. Wichtig waren für mich vor allem qualitative Experteninterviews, Archivrecherchen, Besucherbeobachtungen, Bildanalyse von Ausstellungsfotografien und Raumanalysen der bestehenden Schau- und Depoträume.

wissenschaftlichen Erkenntnisinteressen, aus denen sie entstanden sind und werfe einen tiefen Blick in das Depot und auf die Depotschauen. Entlang einzelner Exponate – z. B. dem Manuskript von Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*, einer Goldkanne aus dem Schatz der Deutschordensritter oder einem ausgestopften Doppelhornvogel – analysiere ich, wie Dinge in diesen Museen wanderten und sich veränderten. Institutionen- und Wissenschaftsgeschichten verbinden sich so mit Objektbiografien. Der zweite Teil des Buches beginnt mit einer Ideengeschichte, um jene Theorien und Konzepte kenntlich zu machen, die seit den 1970er Jahren im Hintergrund das Denken der Kuratoren und Kulturpolitiker formatierten und zu einer spezifischen Sicht der Gegenwart auf das Museum führten. Schließlich vergleiche ich die vier Fallstudien unter gemeinsamen analytischen Perspektiven, widme mich der Transformation der Dinge (Werk, Exemplar, Zeuge), der Logik der Räume (Depot und Ausstellung) und – als *Conclusio* – der Frage nach den Versprechen des Depots für die Museen der Gegenwart.

Dieser zweite Teil versucht – bei aller Unterschiedlichkeit –, gemeinsame Linien in der Vielfalt der Depotschauen zu entdecken, die sich in einem grundlegenden Paradox treffen: Depotschauen sind *egalitär und elitär* in einem. Angetreten mit dem antiautoritären Versprechen, einen schranken- und voraussetzungslosen Blick auf Museumssammlungen zu ermöglichen, entpuppte sich gerade dieser Blick auf die Dinge als besonders voraussetzungsreich, weil er vor allem diejenigen sehen ließ, die sich auskannten. Die frühen Schaudepotversuche der 1970er Jahre waren – gemessen an der Publikumsresonanz – oft Misserfolge. An dieser Stelle könnte man abbrechen und vermuten: Hier ist schlicht eine Idee gescheitert, die in der Praxis nicht funktioniert hat. Allein, die Dicke dieses Buches lässt erahnen, dass es so einfach nicht ist. Die Relevanz des Ansatzes nur an der (ohnehin nur schwer objektivierbaren) Publikumsresonanz zu messen hieße zu übersehen, dass Depotausstellungen offenbar ein Versprechen zugrunde liegt, an das seit rund 40 Jahren etliche Kuratoren und Museumsverantwortliche glauben – Tendenz steigend.¹¹

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. Diese Trennung in Ausstellung und Depot 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 (*Galerie d'Etude*, 1972) oder dem Museum of An-

11 Vgl. dazu das Schlusskapitel *Die Zukunft des Depots*.

thropology in Vancouver (*Visible Storage*, 1976) 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 zu.¹² Allen voran ethnologische Museen mussten zu dieser Zeit unter dem Druck postkolonialer und gesellschaftspolitischer Argumente neue Ansätze präsentieren, mit denen sie ihr politisch kontaminiertes 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 und letztlich Gesellschaftspolitik betrieben, 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, auf den ich mich konzentriere. Diese 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 eine Idee wie das Schaudepot 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. Für mich interessanter ist die intellektuelle Neufassung des Ansatzes, die sich zu dieser Zeit

12 Force: *Museum Collections* (1975), S. 251.

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. Sie folgen nicht mehr einem Demokratisierungs-, sondern einem *Wissensparadigma*.

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. „If it has been taken for granted for several generations that the locus of innovation in disciplines such as anthropology has been ‚theory‘“, schrieb 2010 Nicholas Thomas, Direktor des Museums of Archeology and Anthropology in Cambridge, „there is now scope to think differently and to revalue practices that appear to be, but were actually never, subtheoretical.“ Das zielte auf das Museum „als Methode“, wie Thomas sie verstand: eine Institution, die durch ihre Arbeits- und Präsentationspraktiken zu neuen, eigenständigen Erkenntnissen gelangen kann. „What kinds of knowledge underpin the interpretation of collections? What methods does that interpretation involve, and what knowledge does it generate?“¹³ Thomas Argument steht stellvertretend für ein anderes Verständnis von materieller Kultur, das stärker denn je auf das erkenntnistiftende, epistemische Potenzial der Dinge und ihrer Inszenierungen vertraut und den Umgang mit Sammlungen als „creative technology“ versteht, „a means of making new things“.¹⁴

Eingängige wissenschaftliche Perspektiven wie diese haben dazu geführt, dass die Forschung Depotausstellungen – darin den Argumenten der amerikanischen

13 „My general point is simply that one can work with contingencies, with the specific qualities and histories of artifacts and works of art, in way that challenge many everyday or scholarly understandings of what things are and what they represent.“ Nicholas Thomas: Commentary. The Museum as Method, in: *Museum Anthropology* 1 (2010), S. 6–10, Zitat S. 8.

14 Nicholas Thomas: *The Return of Curiosity. What Museums are Good for in the 21st Century*, London 2016, Zitat S. 9. Vgl. dazu Kylie Message/Andrea Witcomb: Introduction. *Museum Theory*, in: Dies. (Hg.): *Museum Theory* (International Handbook of Museum Studies, Bd. 1), Oxford/Malden 2015, S. XXXV–LXIII, S. XLVIf.; Thomas Thiemeyer: *Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung*, in: *AlltagsKultur.info*, Oktober 2013. URL: http://www.alltagskultur.info/bilder/alltagskultur.de_die-Sprache-der-Dinge.pdf.
http://www.museenfuergeschichte.de/downloads/news/Thomas_Thiemeyer-Die-Sprache_der_Dinge.pdf.

Schaudepotdebatte folgend – vor allem zweckrational als Mittel interpretiert, mit dem Museen weite Teile eines Sammlungsbestandes öffentlich als Wissensressource zugänglich machen können.¹⁵ Mit Blick auf die neueren Ansätze der 1990er Jahre lässt sich aber zumindest für den deutschsprachigen Raum sagen, dass die eigentliche Verheißung dieses Ansatzes keine zweckrationale, sondern eine sinnlich-ästhetische ist: Depotausstellungen sind nicht primär zweckdienliche Mittel, um wissenschaftliches Wissen zu verbreiten, sondern im Gegenteil Mittel gegen die wissenschaftliche Entzauberung der Museumswelt, gegen die Rationalisierung des Denkens. Sie inszenieren sich als Gegensatz zur heutigen wissenschaftlichen Ausstellungskultur, die Highlightobjekte statt Sammlungskonvolute thesenstark und narrativ in Szene setzt, um Wahrheiten zu fixieren. Sie hingegen verweigern eine eingängige Geschichte, geben sich didaktisch spröde und wortkarg, aber opulent in der Auslage, sind offen für Aneignungen durch die Besucher und nicht auf letzte Wahrheiten festgelegt. Sie stehen der prä-rationalen Wissbegierde (*Curiositas*) der vormodernen Wunderkammer mit ihren überfüllten Räumen, ihren (syn)ästhetischen Erkenntnismodellen und poetischen Arrangements näher als der zweckrationalen Wissensproduktion, wollen wie diese mit Dingen *sinnlich* überwältigen. Ihr eigentliches Versprechen liegt in der Befreiung des Denkens und Sehens der Besucher aus den (vermeintlich) zweckrationalen Rastern des *Homo oeconomicus*.

Dieses Versprechen basiert auf ähnlich pathetischen Annahmen wie die Autonomie-Versprechen der Kunst im 19. Jahrhundert, und seine Schauräume greifen auf alte Präsentationsmuster zurück. Reaktionär ist die Depotausstellung deshalb nicht: Ihr Präsentationsstil ist nicht im Gestern verhaftet, sondern folgt den Imperativen eines ästhetischen Kapitalismus, wie ihn der Soziologe Andreas Reckwitz als Paradigma unserer Gegenwart skizziert hat.¹⁶ Die Depotschau ist einer jener „Anregungsräume“, die uns in den Grundlagen der ästhetischen Ökonomie unterweisen: Kreativität, Eigenständigkeit, Entdeckerlust, Wahrnehmungsschärfe und ästhetische Sensibilität. Ihr gesellschaftliches Versprechen liegt in den *Kulturtechniken*, die sie vermittelt, und in den *sinnlich-ästhetischen Erfahrungen*, die sie hervorrufen will. Mit diesem Ansatz kehrte eine alte Idee unter neuen Vorzeichen zurück, die dem Museum wesentliche neue Impulse gegeben und ihm alternative Antworten auf Herausforderungen des 21. Jahrhunderts vorgeschlagen hat. Von diesen Herausforderungen

15 Vgl. dazu exemplarisch Duncan Cameron: Creating Visual and Intellectual Access to Museum Collections. A Report to the Board of Governors of the Glenbow-Alberta Institute, January 1986, unveröff. Typoskript (Archiv des Glenbow-Museums, Nr. 069.53C182c#); ferner Slater: Visible Storage (1995); Thistle: Visible Storage for the Small Museum (1990); Johnson/Horgan: Museum Collection Storage (1979).

16 Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2012.

und ihren Folgen – der Krise der Repräsentation, der Vision eines demokratischen Museums für jedermann oder von dem neuen Umgang mit materieller Kultur in virtuellen Welten und postfordistischen Gesellschaften – berichtet dieses Buch.