

Ein Stück Nicht-Zeit in der Zeit

Historische Ausstellungen als Foren von Öffentlichkeit

Anna Schober

11. Juli 2001

Historische Ausstellungen möchte ich zunächst, unter Entlehnung eines Begriffes von Hannah Arendt, als „öffentlichen Erscheinungsraum“ bezeichnen, sie sind Räume, in denen wir Qualitäten finden können, die uns miteinander verbinden und trennen.¹ Es geht mir demnach um die Frage, welche Rolle die Ästhetik, historische Objekte und Inszenierungen von Geschichte bei der Aufrechterhaltung eines spezifisch politischen Lebens spielen?

Die große Bedeutsamkeit, mit der heute in der westlichen postmodernen Welt die Erfindung von Tradition aufgeladen ist, rührt von einer umfassenden Verschiebung und Transformation her, die in der Moderne einsetzt. Denn dieser Wandel, den wir „Moderne“ nennen, involviert die Herausbildung einer neuen Form des In-der-Welt-Seins, die von einer irreparablen Kluft zwischen Vergangenheit und Zukunft gekennzeichnet ist, einer Kluft, in der Fragen der Bedeutung unser Sein bedrängen, aber auch Möglichkeitsmomente darstellen.² Edward Said hat diese massive Erfindung von Tradition in der Jetztzeit als Verfahrensweise beschrieben, mit der sowohl Herrscher als auch Beherrschte Sinn und Identität herzustellen vermögen.³ Dies geschieht in einer Massengesellschaft, in der die kleinen sozialen Einheiten der Dörfer und Familien sowie die großen Religionen wegzubrechen beginnen und andere Wege gefragt waren, eine erhebliche Zahl von Menschen miteinander zu verbinden.

Ich beginne mit einer Zurückweisung, und zwar insofern als Ausstellungen nicht, wie oft angenommen wird, leere und transparente Räume sind, die erst nach und nach mit erkennbaren Objekten und Architekturen bestückt und schließlich dann von einem Publikum besucht werden. Denn die Vorstellung einer solchen Leere und eines solchen Überall und Nirgendwo ist und war Grundpfeiler einer westlichen, eurozentrischen Wissensstruktur und steht in engem Zusammenhang mit Träumen vollkommenen Kennens und Wissens des Anderen, mit dem Sich-Herausheben einzelner Wissender aus der Masse der Zu-Belehrenden und mit der Durchsetzung gewisser Blickformen. Dem möchte ich entgegenhalten, daß Ausstellungen wie auch Museen immer schon sozial gefertigte Räume sind, d. h. Räume, die soziale Aus- und Einschlüsse produzieren, in denen bestimmte Bewunderungen und Verleugnungen zirkulieren und in denen sich unterschiedliche Logiken gegenüberstehen und gelegentlich aufeinanderprallen - etwa der Wissenschaft, der Mythen, der Kunst; oder der Geschichtsschreibung, des Gedächtnisses und der individuellen Erinnerung.⁴

Darüber hinaus sind Museen und Ausstellungen aber auch besondere sozial gemachte Räume. Sie sind Element in einem weitgespannten Beziehungsnetz und unterliegen einer, wie Michel de Certeau es nennt, „Zensur des Ortes“.⁵ In ihnen stellt sich die Frage nach dem, was als Legitimes

¹Vgl. Hannah Arendt, *Geistige Tätigkeiten in einer Welt der Erscheinungen*. In: Dies., *Vom Leben des Geistes. Das Denken. Das Wollen*, München 1998, insbes. S. 75f.

²Hannah Arendt, Walter Benjamin, Bertold Brecht. *Zwei Essays*, München 1971, S. 49f.

³Edward W. Said, *Invention, Memory, and Place*. In: *Critical Inquiry*, Vol. 26, Nr. 2, Winter 2000, p. 178ff.

⁴Zum Begriff „Sozialer Raum“: Henri Lefèbvre, *The Production of Space*, Oxford, Massachusetts 1999 (1974). Vgl. Irit Rogoff, *Deep Space*. In: *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997, insbes. S. 53f.

⁵Michel de Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt/Main, New York 1991.

repräsentiert und was als Nicht-Legitimes ausgeschlossen wird, demnach auf eine besondere Weise. Was hier zutage tritt, sind die Gesetze des Ortes: der Ort erlaubt und verbietet, ermöglicht und verunmöglicht und spielt gewissermaßen die Rolle einer Zensur.

Die Geschichte ist also eine Operation, die in Beziehung steht zu bestimmten Orten, oder „Laboratorien“, zu einem kollektiven analytischen Verfahren und zu kollektiven Inszenierungsformen. Geschichte ist somit Teil der Realität, die sie erforscht. Ausstellungen stehen dabei mit dem Laboratorium der Wissenschaft, der Museen oder der Kunst genauso in Verbindung wie mit den Orten der Politik und der Wirtschaft. Allerdings sagt dies, und das ist wichtig festzuhalten, noch nichts darüber aus, was in einem Geschichtsbuch oder in einer Ausstellung dann auch produziert ist - die Beziehung zum Laboratorium stellt kein hierarchisches Abhängigkeitsverhältnis dar.

Eine Möglichkeit, das Spezifische der historischen Erzählung in Ausstellungen erfassen zu können, besteht darin, die Praxis des Ausstellungsmachens schrittweise nachzuvollziehen und, wie für Historiker üblich, gehe ich auch hier von einem gesetzten Anfang aus.

Der erste Schritt ist ein Isolieren: In der Geschichte beginnt alles mit dem „Beiseitelegen“, mit dem Herausschneiden bestimmter Objekte aus der Gebrauchssphäre. Die dabei gewonnenen Dokumente, z. B. ein Schlitten, sind davon gekennzeichnet, daß sie von ihrem ursprünglichen Gebrauchs- und Funktionszusammenhang abgetrennt sind. Mit dieser Vereinzelung und Isolierung tritt aber auch die Eigenschaft eines Gegenstandes in den Hintergrund, überhaupt Funktionen zu haben, sein formaler, ästhetischer Charakter tritt in den Vordergrund. Zugleich werden dem Gegenstand neue Bedeutungen zudiktieren. Er erhält im Rahmen der von der Geschichtswissenschaft festgelegten, Inhalte eine Zeugnisfunktion und legitimiert diese.⁶ Dennoch gehen die Objekte nicht in dieser „legitimen Zeugnisfunktion“ auf. Sie können gegenüber ihren Betrachtern immer anders „den Blick aufschlagen“.

Was damit gemeint ist, kann ein Zitat des österreichischen Schriftstellers Christoph Ransmayr verdeutlichen, der über einen bei der österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition im Jahre 1873 benutzten Schlitten folgendes geschrieben hat:

„Sieben Zentner wiegt ihr Schlitten. Ihre Arbeit ist kein Ziehen, sondern ein Zerren und Reißen an der Last, eine erschöpfende Einübung in die Qual, die sie auf der Rückkehr nach Europa erwartet. Immer wieder müssen sie ihr Gefährt entladen - die Kochmaschine, das Zelt, die Petroleumfässer, den Proviant, müssen alles Stück für Stück fortschaffen, um wenigstens mit dem leeren Schlitten über die Eishöcker, die Hummocks, zu kommen. Manchmal bahnen sie sich ihren Weg mit Spitzhacke und Schaufel. Das Eis ist wie Stein. Wenn einer nach der Mittagsrast, die sie zusammengekauert hinter Eisklippen oder Felsen verbringen, erst recht in den Schnee zurücksinkt und einfach liegenbleiben will, droht Payer ihn allein zurückzulassen.“⁷

Dieser Schlitten, von dem hier die Rede ist, steht in der Schausammlung des Heeresgeschichtlichen Museums in Wien ausgestellt. Das bei Ransmayr angesprochene soziale Zwang- und Konfliktverhältnis ist in der Museumspräsentation dieses Schlittens jedoch vergessen gemacht. Das auf einem kleinen Sockel und mit einer roten Kordel vom Publikum abgegrenzte Schlitten-Objekt wird hier zu einem „sauberen“ Zeugnis der Entdeckungsgeschichte des österreichischer Militärs. Denn im Kontext der rundherum plazierte Gemälde des Militärstrategen und späteren Malers Payer, die ebenfalls diese Nordpolexpedition zum Thema haben, kommt diesem „marginalen“ Objekt vor allem die Funktion zu, die hier dargestellten Helden- und Entdeckungsgeschichten zu bewahrheiten. Die auf diese Weise inszenatorisch nahegelegte Betrachterposition ist ebenfalls eine des Bewunderns und Bestaunens, mit der die in den Texten Ransmayrs noch offengehaltenen sozialen und konfliktvollen Beziehungen und Hierarchien abgewehrt und verleugnet werden.

⁶ Anna Schober, *Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen*, Wien 1994, insbes. S. 84ff.

⁷ Christoph Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Frankfurt 1987, S. 197.

Damit sind wir aber schon längst bei einem weiteren Schritt der Ausstellungsproduktion: beim Zusammenfügen und Inszenieren. Die Inszenierung kann uns Objekte wie den eben genannten Schlitten als Huldigungsobjekte präsentieren, die eine abschließende Rezeption fordern, - sie kann also das Heterogene synthetisieren. Die Inszenierung kann aber, etwa durch die forcierte Montage von herkömmlicherweise nicht zusammen auftretenden Objekten zueinander, das Heterogene auch offenhalten. Ausstellungsinzenierungen haben so auch die Möglichkeit, Aufmerksamkeit zu halten und eine Chiffre des Vielfältigen anzubieten, das sich nicht systematisieren und abschließen läßt.

Ausstellungen sind „in der Zeit erstarrt“ und sind damit, in Zusammenspiel mit den Vitrinen, Licht- und Tongestaltungen und nicht zuletzt mit den Bauten und Gebäuden, in denen sie gezeigt werden, „Architekturen aus Details“, wie ich sie nennen möchte. Sie sind als solche von Simultaneität gekennzeichnet und nicht, wie andere Medien der visuellen Kommunikation, beispielsweise das Theater oder der Film, von Sukzession.

Die Erzählung einer Ausstellung ist dabei, wie die Vergegenwärtigung in der geschriebenen Geschichte, immer didaktisch, d. h. auf einen mitgedachten idealen Betrachter hin orientiert. Sie übt damit Macht aus, eröffnet aber auch Auswege.

Denn das kollektive Unbewußte kann -als ins Gedächtnis eintretende überraschende Erinnerung- das Privileg der legitimierten Geschichtsspezialisten immer auch unterlaufen.

Museen, Galerien und Ausstellungshäuser bieten so ein geschütztes Refugium für bestimmte Positionen, für ein Sich-Zeigen und Hören unterschiedlicher Stimmen. Zugleich sind diese Räume aber geschützte Enklaven, die genau kontrolliert werden, Geschichte „neutralisieren“ und ein bestimmtes ritualisiertes Rezeptionsverhalten des Publikums provozieren, dem langsames Gehen und bestaunendes Schweigen oft angemessener erscheint als Nachfragen oder Diskutieren. Dennoch, auch wenn Ausstellungen gewissermaßen „neutralisierte“ Orte sind, so besteht grundsätzlich immer die Möglichkeit, daß in ihnen eine ästhetische Erfahrung wirksam wird, die das Erleben von Pluralität, Partikularität, des Überraschenden und Ungewöhnlichen beinhaltet und so unseren Sinn für Realität vertieft.⁸ Auf diese Weise können sich Ausstellungen einer aktuellen Tendenz entgegenstellen, - einer Entwicklung hin zur Ausbreitung sozialer Räume und Beziehungen, die von der pluralen, heterogenen Qualität der Erfahrung des Neuen und Merkwürdigen „gereinigt“ sind.

Ausstellungen können also die Möglichkeit zu einer kontextbezogenen Auseinandersetzung bereitstellen, Foren, in denen wir, wie die Figur in Kafkas Erzählung „Er“, in einen Kampf in zwei Richtungen eintreten und uns ein Stück Nicht-Zeit aus der Zeit herausbrechen.⁹

„Er hat zwei Gegner, der Erste bedrängt ihn von rückwärts vom Ursprung her, der Zweite verwehrt ihm den Weg nach vorne. Er kämpft mit beiden. Eigentlich unterstützt ihn der Erste im Kampf mit dem Zweiten, denn er will ihn nach vorne drängen und ebenso unterstützt ihn der Zweite im Kampf mit dem Ersten, denn er treibt ihn doch zurück. So ist es aber nur theoretisch, denn es sind ja nicht nur die 2 Gegner da, sondern auch noch er selbst und wer kennt eigentlich seine Absichten?“¹⁰

Dieser Raum der Nicht-Zeit ist eine Art Event und gleichzeitig eine Bruchstelle. Die Benjaminsche messianische Zeit¹¹ kann somit aus der homogenen und leeren Zeit, wie sie in vielen Ausstellungen immer noch projiziert ist, herausgeschlagen werden. Dieser Raum der Nicht-Zeit ist dabei Raum

⁸Zu dieser Form der Erfahrung von Öffentlichkeit: Kimberley Curtis, *Our Sense of the Real. Aesthetic Experience and Arendtian Politics*, Ithaca und London 1999, insbes. p. 20ff.

⁹Dieses Herausbrechen eines Stücks Nicht-Zeit aus der Zeit in Zusammenhang mit der Kafka-Erzählung thematisiert Hannah Arendt in: *Hannah Arendt, Between Past and Future*, Middlesex 1954, insbes. p. 12f.

¹⁰Franz Kafka, *Tagebücher. 1914-1923*, Bd. 3, Frankfurt/ Main 1994, S. 177.

¹¹Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*. In: *Ders., Illuminationen*, Frankfurt/ Main, insbes. S. 190f. Vgl. Schober, *Montierte Geschichten*, 1994, S. 78ff.

der Reflexion in der Zeit und über die Welt, ein Denkraum, dem das Treffen einer Signifikanz in der Wahrnehmung vorausgeht.

Ausstellungen sind demnach zugleich Foren der Repräsentation von Macht und Foren der Kritik. In ihnen kann ein Stück Nicht-Zeit aus der Zeit herausgebrochen werden, und auf diese Weise kann, momenthaft und punktuell, von existierenden Mustern des Vergessens abgewichen und in eine andere Richtung gewiesen werden, auch wenn sie, ebenfalls momenthaft und punktuell, an anderen Stellen genießende Zustimmung zu existierenden Mustern des Vergessens und Erinnerns erheischen. Dieser Verfahrenskomplex der Geschichts- und Gedächtnisproduktion spielt sich an der veränderlichen Grenze zwischen Vorgegebenem und Geschaffenem ab. „Aus Abfällen, Papieren, Gemüsepflanzen und ‘ewigem Schnee’ macht der Historiker etwas anderes: er macht daraus Geschichte. Er hat an der Arbeit teil, die die Natur in Umwelt verwandelt und so auch die Natur des Menschen verändert.“¹² Auch der Sich-Erinnernde macht aus Abfällen, Papieren und Gemüsepflanzen etwas anderes - er macht es nur in anderen Laboratorien, die von einer anderen Zensur des Ortes beherrscht sind, was heißt, es gibt doch Unterschiede zwischen Geschichts- und Gedächtnisproduktionen, eben den, daß hier eine unterschiedliche Durchsetzungsmacht im Spiel ist, aber eben doch im Spiel, oder besser im Streit. Denn hier kämpft einerseits der Eine wie in Kafkas Erzählung um sein Stück Nicht-Zeit in der Zeit, andererseits will dieser Eine eben auch etwas und tendiert so in die eine Richtung oder die andere, bestätigt und widerspricht, d. h. ist in einen Streit um Anerkennung involviert.

¹²de Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, 1991, S. 91.