

Hans Belting

## Die Ausstellung von Kulturen

### 1. Ethnologie oder Kunstgeschichte?

Es begann mit harmlosen Besuchen in den Berliner Museen, wo ich als Deutscher und als Kunsthistoriker den Cicerone der anderen Fellows spielte, mit denen ich 1995 im Wissenschaftskolleg zusammen war. Aber es blieb nicht bei dieser kulturellen Pflichtübung. Einige der Fellows kamen aus Ländern ohne eine Museumspräsenz nach westlichem Standard. Es wird sie nicht verwundert haben, westliche Kunst in einer Symbiose mit dem westlichen Kunstmuseum anzutreffen. Aber in Berlin-Dahlem trafen sie die europäische gemeinsam mit der sogenannten „Kunst der Welt“ unter einem Dach an, wenn auch nur als Provisorium, dessen Ende leider in Sicht ist. Einstweilen kommt man dort noch rasch von der europäischen in die vorkolumbianische und von dort in die afrikanische Abteilung. Dabei ändert sich das ausgestellte Repertoire ziemlich drastisch, aber die Form der Ausstellung ändert sich dennoch kaum, als wollte das Museum, als Tempel der Kunst, immer das letzte Wort behalten, gleichgültig, ob ein Sammlungsgebiet aus den alten Berliner Kunstmuseen oder ob es aus dem ehemaligen Völkerkundemuseum hervorgegangen ist.

Spätestens mit diesen Stichworten lag die Fragestellung auf dem Tisch, die bei unserem Sonntagabend-Kolloquium im Juli auf die gute alte Formel gebracht wurde: Ethnologie oder Kunstgeschichte. Nicht, daß diese Debatte noch einmal hätte aufgewärmt werden müssen, in der es ohnehin zu keinem Ergebnis kommt. Aber diese Erinnerung bot einen bequemen Einstieg in ein Thema, das alle beschäftigte. Wie stellt man andere Kulturen und wie stellt man überhaupt Kulturen aus? Die Frage führt auf direktem Wege zu der Überlegung, ob unsere Museen noch legitimiert sind für ihr Monopol in der Präsentation, und übrigens in der Repräsentation, anderer Kulturen. Mochte mancher dabei an eine Spielwiese für Spezialisten, für Ethnologen und Kunsthistoriker denken, so bewies die Debatte des abendlichen Kolloquiums das Gegenteil. Jeder fühlte sich in einem Maße betroffen, das mit den Stichworten allein noch nicht erklärt werden kann.

Nach einem gemeinsam verbrachten Kollegjahr ließ sich das so beschriebene Museum mühelos mit der westlichen Wissenschaft, die wir alle mehr oder weniger überzeugt an diesem Ort betrieben, vergleichen. Was ändert sich, mochten wir uns insgeheim fragen, wenn Experten aus

anderen Kulturen, statt Experten für andere Kulturen, zu gemeinsamen Gesprächen an einem westlichen Wissenschaftszentrum zusammenkommen. Die Beschreibung einer Kultur, und steht sie auch unter den Fittichen der Soziologie oder Anthropologie, ist auch nichts grundsätzlich anderes als die Ausstellung einer Kultur im Namen und mit der Autorität eines wissenschaftlich betriebenen Museums. Nur wenn diese Prämisse erlaubt ist, können die nachfolgenden Überlegungen ihren Sinn erfüllen.

Das Sonntags-Kolloquium begann, jedenfalls für mich, schon in der Phase, als ich es gemeinsam mit Mamadou Diawara vorbereitete. Er hatte keinen besonderen Grund, sich für die Dahlemer Museumsprobleme zu erwärmen. Ihn trieb eher die Frage um, wie ein Museum in seiner Heimat Mali aussehen soll, wenn es die Einheimischen interessieren will. Welches Museum, so fragt er sich, wird von welchem Publikum gebraucht (s. S. 226 in diesem Band: „Le cimetière des autels, le temple aux trésors“). Unsere Gespräche, die sich auch nach dem Kolloquium noch fortsetzen (ebenso wie sie für mich auch mit anderen Fellows in Gang gekommen sind), rühren mehr auf, als das Problem eines Museums in Mali, in Verbindung mit dem schwammigen Begriff einer universalen Kunst, vermuten läßt. Sie rühren an die Kernfrage der Legitimation des jetzigen Kunstmuseums über den westlichen Kontext, und über die westliche Kunst, hinaus. Man kann diese Legitimation sofort verneinen, aber das bedeutet nicht, dafür eine Alternative zu haben. Immerhin stießen die anderen Teilnehmer unserer gemeinsamen Museumsgänge bald auf die Tatsache, daß dieses Kunstmuseum erst eine Erfindung der Moderne und also noch nicht sehr alt ist. Es funktioniert nicht einmal glatt für die europäische Kunst, so, wenn es mittelalterliche Kunst, die aus Kirchen und Kirchenschätzen stammt, ausstellt. Für Mamadou Diawara war es wohl eine Überraschung, daß sich in der Mittelalter-Abteilung, in der alle Werke ihren Kontext verloren haben, ähnliche Probleme ergeben wie für eine kultisch gebundene Kunst Afrikas, zumindest in der Ausstellungsform und ihren notwendigen Verkürzungen. Doch will natürlich niemand den Westen mit der sogenannten „Kunst des Mittelalters“ charakterisieren.

Ich habe diesen ganz persönlichen Weg in ein Thema gewählt, das ohnehin nicht mit wenigen Strichen skizziert werden kann Mehr als eine Fingerübung, metaphorisch gesprochen, ist an dieser Stelle nicht zu erwarten. Vorausgeschickt sei, daß es mir nicht darum geht, Ausstellungsarten zu bewerten und neue Formen der Ausstellung von Kulturen vorzuschlagen. Die bisherigen Formen haben sich, in einer paradoxen Schlüssigkeit, gerade darin bewährt, daß sie die Probleme nivellieren, die dabei auftreten, und einem Modell folgen, das sich selbst genügt.

Das ist nicht grundsätzlich anders in den Geisteswissenschaften, die sich durch ihre Praxis als Institutionen legitimieren, gleich, wie und wovon sie handeln. Mein Thema ist also nicht auf die Frage angelegt, ob und wie man Kulturen ausstellen soll. Vielmehr steht die Überlegung, daß sich unser Umgang mit Kunst und Kulturen in musealen Ausstellungen mehr noch als in Büchern spiegelt, im folgenden im Zentrum.

## 2. Ausstellung und Aufführung

Jede Ausstellung ist erst einmal das Produkt einer Sammeltätigkeit, bei der schon die Probleme beginnen, bevor sie sich in einer Ausstellung zeigen. Die Klassifikation folgt dem Sammeln nach, ebenso wie sie der Ausstellung schon vorausgeht: Man könnte Ausstellungen geradezu als *Bühnen der Klassifikation* verstehen. Die Dinge erhalten im Rahmen von Ausstellungen ein zweifelhaftes Nachleben, als könnten sie für sich selber sprechen, und als könnten sie in einer ausgestellten (oder nicht ausgestellten) Sammlung ihren einstigen Gebrauch ohne Schaden überleben. Sie verselbständigen sich aber dabei entweder als *Werke* (der Kunst) oder als *Zeugnisse* (der Kultur), wobei im einen Fall die *Anschaung* und im anderen Fall die *Erinnerung* in den Vordergrund tritt. Schon in diesen Bedingungen der Wahrnehmung verrät sich die vollzogene Musealisierung von Kunst und Kultur, die beide in der Moderne als Themen eine parallele Entwicklung erfahren haben, natürlich im Westen, der abwechselnd von Anwendungen der Macht und der schuldbewußten Fürsorge ergriffen wurde. Man muß die heutige Praxis schon auf ihre historischen Beine stellen, weil sie sich wahrlich nicht aus sich selbst erklärt.

Die „Kunst“ ist, wie jeder weiß, seit der frühen Moderne zu einem unwiderstehlichen Focus der Klassifikation geworden, als der sie nicht nur den Verlust kompensiert, der sie einmal ermöglicht hat, sondern ihn inzwischen sogar in einen strahlenden Gewinn umdeutet. Es ist daher sinnvoll, im modernen Kunstbegriff die Spur jener souveränen Selektion aufzudecken, die einige Probleme in der Ausstellung von Kulturen erhellen kann. Das Kunst- und Kuriositätenkabinett, das dem Kunstmuseum vorausging, bekannte sich noch ungehemmt zu einem Sammeltrieb, in dem die Naturalien ebenso wie die Artefakte ohne restriktive Klassifikationen gemeinsam zugelassen waren. Im Kunstmuseum wurde die „Bildende Kunst“ (*Visual Arts*) zum einzigen Thema, das überdies hierarchisch von der „Angewandten Kunst“ (*Applied Arts*) abgegrenzt war. Die so verstandene Kunst leugnete nicht nur einen früheren Gebrauch, sondern jeden Gebrauch. Was dieser Vorgang für eine eth-

nologische Nutzenanwendung zur Folge hatte, liegt auf der Hand. Bis heute wurden die Kuratoren vor die Wahl gestellt, einem Objekt entweder den Kontext oder ihm den Rang als Kunst zu rauben. Die Kunst, als Triumph freier Kreativität und autonomer Ästhetik, war zu ihrem eigenen Kontext geworden.

Eine zweite westliche Entwicklung war in diesem Zusammenhang von ähnlicher Wirkung auf die Institution der Ausstellung. Wie man weiß, liegt in der vielberedeten Verdinglichung der Kulturen der Verlust des kultischen Gebrauchs, für den die Dinge (Fetische, Masken, Musikinstrumente) einmal produziert worden sind. Die *Ausstellung* ist eine Antithese dessen, was wir als *Aufführung* bezeichnen. Die Maske war für die Aufführung, durch lebende Personen, und nicht für eine Ausstellung bestimmt: Ausstellung verstanden als das irreversible Resultat einer musealen Sammlung, aus der die Dinge nicht mehr in die Benutzung zurückkehren. Ganz entsprechend haben sich die „Darstellenden Künste“ (*Performing Arts*) von den „Bildenden Künsten“ (*Visual Arts*) bald getrennt. Beide Gattungen folgen ihrem eigenen Kunstbegriff. Theater und Museum dienen beide der Erinnerung und wenden sich beide an Zuschauer und Betrachter, aber gehen dabei verschiedene Wege. Dargestellte Handlungen und ausgestellte Dinge widersprechen einander in derjenigen Evidenz, für die sie jeweils eintreten (wobei dargestellte Handlungen ebensowenig noch Handlungen im Primärsinn geliebt sind, wie sich ausgestellte Dinge noch zu ihrer Materialität und ihrer Provenienz bekennen). Inzwischen sind wir zugleich die Herren und die Sklaven unserer Klassifikationen geworden, in denen wir uns die Freiräume abgeschnitten haben.

### 3. „Culture Collecting“: ein Einspruch

Mamadou Diawara wirft dem Westen eine Idiolatrie des bloßen Objekts vor (wie S. 227). Darin sieht er das Glaubensbekenntnis einer Religion von Ungläubigen, die im Tempel der Kunst an die Schönheit von Werken glauben, die mit ihrer Herkunft, so wendet er ein, auch ihre Seele verloren haben. Sie scheinen nur auf den Blick des Liebhabers von Kunst und Kulturen gewartet zu haben, während ihr lokaler Sinn wie ein Intermezzo vorübergegangen ist. „Man muß also zur Praxis der Dinge zurückkehren, denn ohne diesen Schlüssel der Praxis sind die Dinge rein gar nichts.“ Das ist also die Gegenposition, aber sie muß sich fragen lassen, ob die Uhr der Praxis auch in den Heimatländern der ethnischen Erzeugnisse nicht allemal abgelaufen ist, nachdem die Musealisierung der Kulturen weit fortschreitet. Doch fragt Mamadou Diawara

auch danach, ob wir denn den richtigen Blick anwenden, wenn wir auf die ausgestellten Dinge aus anderen Kulturen schauen, und ob wir uns überhaupt dessen bewußt sind, daß wir unsere kulturelle Wahrnehmung wie eine Brille benutzen.

Die afrikanischen Masken, um sein Beispiel aufzugreifen, haben ihre Identität verloren und dienen einer ihnen fremden Religion, nachdem sie durch Diebstahl oder Ankauf in westliche Sammlungen gelangt sind. Das Unrecht, das in einem solchen Geschehen liegt, ist unbestritten, doch ist der Westen nur seinen eigenen Prämissen treu geblieben, wenn er mit ethnischen Artefakten umgeht. Er hat im eigenen Hause die Wahrnehmung des „reinen Blicks“ entwickelt, rein nur insofern, als er von keinem eigennützigem Interesse mehr getrübt erscheint (wobei ich natürlich hier das abstrakte Ideal schildere). Schon durch die Beschleunigung der technologischen Entwicklung kam es dazu, daß sich selbst die Gebrauchsgegenstände aus der westlichen Vergangenheit nur mehr ästhetisieren ließen. Wichtiger war, als Frucht der Aufklärung, der Stolz auf die eigene Humanität, die im ästhetischen Verständnis, ähnlich wie in der wissenschaftlichen Aneignung, der Welt symbolisiert war. Diawaras Analyse wird folglich dort brisant, wo sie auch dem wissenschaftlichen Blick auf Ethnien und ihre Sitten vorhält, nichts zu verstehen von dem, was er zu sehen glaubt, weil nur der Gläubige, der in die Praxis einer Kultur eingeweiht ist, wirklich verstehen kann. Die westliche Wissenschaft hat sich ja gerade darauf berufen, daß sie mehr sah, weil sie außen stand.

Die Ausstellung von Kulturen folgt einer Strategie, die sich über ihre eigenen Ziele oft im unklaren ist und sich manchmal deswegen gegen die Strategen selbst wendet, die trotzdem ihre Handlungsenergie durch Reflexion nur schwächen können. Alles mag so lange noch verständlich wirken, als es sich nur um *Kunst* handelt, die man bekanntlich ausstellen kann, ohne sich in die Definition von Kulturen zu verwickeln, da Kunst, so scheint es, ohnehin nur in Dingen existiert, in sogenannten Kunstwerken. Kulturen dagegen werfen die naheliegende Frage auf, ob man sie überhaupt zufriedenstellend definieren, geschweige denn in Dingen ausstellen kann, die stumm geworden und von ihrem kulturellen Zweck verlassen sind. Deshalb lag es nahe, sie zur Kunst aufzuwerten, um den Widerspruch in ihrer Existenz aufzuheben. Aber längst wird die Gegenrichtung eingeschlagen, wenn man auch die Kulturen selbst nur noch ästhetisch wahrnimmt und in Gestalt von Dingen kontempliert, die als Kunst bereits anerkannt sind. Kulturen, so wäre die Folgerung, sind also solche, die ihre eigene Kunst hervorgebracht haben.

#### 4. „Die Welt als Museum“

James Clifford hat die Mechanismen, die in dieser Wechseldefinition eine Rolle spielen, in einem Diagramm dargelegt, in dem er „the modern art-culture-system“ beschreibt (*The Predicament of Culture*, Harvard Univ. Press 1988, 222 ff. auch für das folgende). Auch die Kultur unterliegt, ebenso wie die Kunst, inzwischen einem modernen Begriff und hat einen parallelen Vorstellungswandel erfahren. Auch sie wird, ähnlich wie Kunst, inzwischen „gesammelt“, um sie für die ästhetische oder die wissenschaftliche Form von Erinnerung aufzubewahren und vor dem endgültigen Verschwinden zu retten. „Cultures are ethnographic collections“, ebenso wie man „ethnography as a form of culture collecting“ betrachten müsse (230 f.). Jede Sammlung (von Dingen und von Informationen) ist selektiv und strategisch, weil sie allein darüber entscheidet, was wichtig und was unwichtig ist, wichtig für den Außenblick auf eine Kultur und wichtig für unsere jeweilige Definition von Kultur. Sobald man den unterentwickelten Gesellschaften im 20. Jahrhundert den Rang von Kulturen einräumte (im Sinne von original und einzigartig), war der nächste Schritt zwangsläufig die Anerkennung ihrer materiellen Produktion als Kunst, auch wenn man sich dabei vom westlichen Kunstbegriff, zumindest im Prinzip, verabschieden mußte. Auch Clifford hat keine Lösung dafür anzubieten, wie man den eigenen Fallen entkommt. Gleichwohl macht er den utopischen Vorschlag, auf die bewährten Klassifikationen zu verzichten und den Dingen, statt sie als „cultural signs and artistic icons“ einzuordnen, den verlorenen Status als Fetische zurückzugeben. Diesmal wären es unsere eigenen Fetische, die wir als solche erkennen, statt *sie* hinter wissenschaftlichen oder ästhetischen Etiketten zu verbergen.

Pierre Jeudy geht mit der Sammlung von Kulturen auf einem radikal skeptischen Standpunkt erbarmungslos ins Gericht, ja spricht von einer paradoxen Manie, das bereits Zerstörte zu erhalten (*Parodies de l'auto-destruction*, Paris 1985, oder im deutschen Teildruck unter dem Titel: *Die Welt als Museum*, Berlin 1987). „Der Begriff einer kulturellen Identität hat jeden Sinn verloren“, nachdem alles auf einen allgemeinen Synkretismus hinausläuft und die „Vernichtung der Kulturen bereits hinter uns liegt“. Die Neo-Kulturen produzieren parodistische Effekte. „Die Logik der Erhaltung bewirkt eine Musealisierung der Kulturen und verwandelt die Welt in ein Theater der Erinnerung.“ Der Sammeltrieb hat längst auch schon das westliche Repertoire erfaßt, nachdem sich auch im Westen die Prozesse des Verschwindens und des Aufbewahrens gegenseitig beschleunigen und legitimieren. Ethnologie und Museum, so Jeudy, sind einander viel zu verwandt, um sich gegeneinan-

der zu wenden und voneinander zu befreien. „Der Erhaltungstrieb ist Teil einer Archäologie des Sozialen und findet seinen ontologischen Ort im Museum der Welt.“ Das Museum läßt sich, wenn man Jeudy folgt, gar nicht mehr sinnvoll diskutieren, weil es keinen Ausgang mehr hat. Auch die Verdinglichung der Kulturen kann dann nur noch als eine paradoxe Form von Zerstörung angesehen werden. Mit der Ordnung, in der die gesammelten Dinge einmal standen, wurde auch das soziale und religiöse Bild zerstört, von dem sie Zeugnis abgelegt hatten. Was können sie noch anderes darstellen als sich selbst, worin niemals ihr Sinn lag, oder bestenfalls die Erinnerung an das, was sie einmal gewesen waren? Das Verschwinden unseres Themas, das Jeudy kommen sieht, kann auch in seiner unausweichlichen Allgegenwart eintreten. Dann wird allenfalls noch Raum für interne Polemiken bleiben und die Ethno-Diskussion ein bloßes Vorspiel gewesen sein.

## 5. Zweierlei Spielarten des Modernismus

Solange Jeudys Panorama noch hinter dem Horizont unseres Bewußtseins liegt, kann der Diskurs über die Ausstellung fremder Kulturen mit einem spezialistischen Eifer weitergeführt werden. Gerade Ausstellungen, deren Ergebnisse niemanden befriedigen, haben dennoch alle im letzten Jahrzehnt mehr aufgerührt, als es Bücher gewöhnlich tun. Das begann mit der berühmte Schau, die William Rubin im New Yorker „Museum of Modern Art“, dem alten Haupt-Tempel der modernen Kunstreligion, 1984 eröffnete. Es handelte sich nicht etwa um eine Ausstellung sogenannter „primitiver Kunst“, sondern um eine solche, die den „Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, so der Titel, als Wesenszug der künstlerischen Moderne rekapitulierte. Im Rückblick liegen die Mechanismen offen, durch die sich die fremden Modelle selber in dem Augenblick in Kunst verwandelten, als sie die modernen Künstler zur Nachschöpfung anregten. Mit einer schöpferischen Schizophrenie ohnegleichen suchte der Westen nach seinem verlorenen Kunstbegriff gerade dort, wo er die Kunst erst einmal erfinden mußte. Die Flucht vor dem eingebürgerten westlichen Kunstbegriff führte zur Suche nach einem anderen Kunstbegriff, wobei schon diese Suche ein westliches Mißverständnis war, das aber die reichsten Früchte brachte: Es war die Suche nach einem neuen Spiegel, nicht die Suche nach einer anderen Kultur. Ich erinnere mich noch meines Unbehagens, als ich in der Ausstellung zwischen den sogenannten Modellen (*tribal art*) und den modernen Nachschöpfungen (also Meisterwerken) stand, denn sie verweigerten sich, im Abstand von mehreren Generationen der Moder-

ne, dem Versuch, sie auf einen und denselben Kunstbegriff zu bringen. Die Moderne verlor übrigens in dieser Konfrontation mit anderen Kulturen in ihren vergleichbaren Bildschöpfungen rasch an Glanz.

Es war dies die vorläufig letzte Ausstellung ihrer Art, und fünf Jahre später eröffnete Jean-Hubert Martin die Ausstellung „Magiciens de la terre“ mit einem überraschend veränderten Thema. Zwar fehlte im Titel der Pariser Ausstellung von 1989 das Wort Kunst, aber die „Magier“ waren inzwischen alle zu Künstlern geworden, worin nur wieder die Logik der Säkularisierung zum Vorschein kommt. Der Begriff war bewußt unscharf gehalten, um den nicht-westlichen Künstlern die Aufnahme in die westliche Kunstszene zu erleichtern. Das neue Thema war damals (und es ist erst im Kommen) eine zeitgenössische, also moderne Kunst in anderen Kulturen, jedenfalls Bildproduktion für den westlichen Kunstmarkt, statt Bildhandel für das Ethnologische Museum. Der Blick, den wir auf andere Kulturen geworfen haben, wird durch einen Blick erwidert, der jetzt auf uns fällt, womit die alte Teilung der Welt in Blickende und Erblickte, in aktive und passive Partner in Frage steht (vgl. dazu meinen Beitrag „Eine globale Kunstszene? Marco Polo und die anderen Kulturen“, in: *Neue Bildende Kunst* 4, 1995).

Die Pariser Ausstellung ließ sich leicht kritisieren und ist oft kritisiert worden, weil sie das westliche Ausstellungswesen mit lebenden Künstlern zur globalen Norm erhob und alle ausgestellten Produkte mit dem Güte-Siegel des Werk-Originals einführte, das mit einem Künstlernamen und einem Datum daherkommt. Die vehementeste Kritik wurde in dem Essay „Our Bauhaus, other's mudhouse“ geäußert, den Rasheed Araeen, als Opponent des Westens, noch im Jahr der Ausstellung veröffentlichte (ursprünglich in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 28, 1989, dann in: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture*, Bd. 6, London 1989). Darin erklärt er die Proklamation einer universalen Kunst, die in einem „Schauspiel der Gleichheit“ zur Aufführung gelangt, für einen Etikettenschwindel. „Volkskunst“ aus anderen Kulturen (aber nicht etwa aus Europa) werde mit dem Schema des modernen Kunstbegriffs verfälscht. Die Ausstellung könne schon deshalb die anderen Kulturen nicht repräsentieren, weil sie letztlich nur eine einzige Frage stelle: *What includes and what excludes modernism?*

Seither ist eine allgemeine und heftig geführte Diskussion in Gang gekommen, zu deren Sprecher sich das Museum des Königlichen Tropeninstituts in Amsterdam gemacht hat. Der Sammelband, der von diesem Institut 1992 herausgegeben wurde, erschien unter dem Titel: *Art, Anthropology and the Modes of Re-presentation*. Die Herausgeber, H. Leyten und B. Damen, schränkten die Fragestellung auf den Umgang



der Museen mit zeitgenössischer Kunst aus anderen Kulturen ein, doch liegt darin nur eine Variante des Themas, von dem hier die Rede ist. Die harmlos klingende Frage „Wie hängt man es auf?“ (*Hoe hang je et op?*) enthüllt eine Aporie, die inzwischen schon ihre eigene Geschichte hat. Der Bindestrich in dem Titelwort *re-presentation* unterstreicht nur den Zusammenhang, in dem jede Präsentation, im Sinne von Ausstellungsstil, mit dem allemal unlösbaren Anspruch der Repräsentation steht. Repräsentation wovon und in wessen Namen und Auftrag? Die Lösung, nach der westliche Museen fieberhaft suchen, muß und kann vermutlich an einem solchen Ort, in einer westlichen Institution, gar nicht gefunden werden. Es ist wieder einmal eine westliche Selbstüberschätzung, wenn man, und sei es im Schuldgefühl des unrechtmäßigen Besitzers nichtwestlichen Kulturguts, die Probleme „der anderen“ lösen will. Der Westen benimmt sich dann wieder wie ein Lehrer, der von seinen Schülern nur erwartet, daß sie die Lektionen lernen, die er ihnen zuge-dacht hat. (Zu „Belehrungs- und Lernkulturen“ vgl. Wolf Lepenies: „Das Ende der Überheblichkeit“, in: *Die Zeit*, 24.11.1995, Nr. 48).

Die beiden Ausstellungen in New York und in Paris belegen auch zwei verschiedene Spielarten des Modernismus im Umgang mit anderen Kulturen. Der „Primitivismus“, den das Museum of Modern Art im Rückblick noch einmal feierte, war eine Strategie der klassischen Moderne, in der sich nur ihr imperialer Geltungsanspruch, alle anderen Kulturen in Besitz zu nehmen, ausdrückte. Die idealistische Aneignung der fremden Formen lief nichtsdestoweniger auf eine Enteignung jener Kulturen hinaus, in denen die Figuren und Masken zu Hause waren. Bei aller Bewunderung für das „Primitive“, das über einen gleichsam vorge-schichtlich frischen Teint verfügte, obsiegte doch der Anspruch, alleine, und im Namen einer universalen Moderne, darüber zu bestimmen, was Kunst sei. Hingegen war der Polyzentrismus, den die Ausstellung in Paris ausrief, indem sie lebende Künstler aus anderen Kulturen einlud, im Grunde bereits ein Verzicht auf dieses westliche Monopol. Man mag darin eine postmoderne Attitüde erblicken, die vor dem Eingeständnis des „Anything goes“ nicht mehr lange zurückschreckt. Man mag auch die Intoleranz in einem immer noch westlichen und immer noch global verstandenen Kunstbegriff entdecken, doch fällt allein das Eingeständnis ins Gewicht, daß die Moderne viele Gesichter hat und auch in anderen Kulturen stattfindet. Die früheren „Eingeborenen“ wurden nun, und wenn auch etwas doppelzünftig, als lebende Künstler anerkannt, worin sich eine größere Wende ankündigt, als der konkrete Anlaß erkennen läßt.

## 6. Benutzte und unbenutzte Dinge

Ausstellungen werden gewöhnlich in permanente und in temporäre eingeteilt. Darin liegt aber nur der Unterschied zwischen der ortsfesten Sammlung eines Museums und einer Schau mit einem besonderen Thema, wie sie 1984 in New York und 1989 in Paris veranstaltet wurde. Im einen Fall stehen die Objekte im Vordergrund, im anderen Fall tut es eine Idee, welche von den Objekten nur veranschaulicht wird, also 1984 die Idee von „primitiver Kunst“ und 1989 die Idee einer „weltweit modernen Kunst“. Ideen lassen sich leichter erfinden oder korrigieren als Museen, deren Bestand immobil und oft durch Zufälle bestimmt worden ist. Im Museum ist es eher die Idee des Museums selbst, die sich über alle anderen Interessen hinwegsetzt. Sie wendet sich an ein westliches Publikum, das mit dieser Idee umzugehen weiß, wenn es die Schranken der Zeit und des Orts überwindet und sich im Geiste in jene fernen Zeiten oder an jene fernen Orte begibt, aus denen die ausgestellten Dinge stammen. Die Distanz, die sich trotz der ausgestellten Nähe einstellt, gehört zum Wesen des Museums, das eine Insel der Zeit und ein Ort für Dinge ohne Ort ist, eine Enklave innerhalb einer sonst unentrinnbaren Gegenwart.

Manchmal wird das Museum mit einem Schatzhaus der Kulturen verwechselt, indem man einen Vergleich bemüht, der schon einen Widerspruch in sich enthält, in unserem Falle den Vergleich zwischen dem modernen Museum und dem alten Schatzhaus. Im Schatzhaus kehrten die gehorteten Schätze in die Benutzung zurück, wenn das Fest anbrach, an dem sie ihren Auftritt bekamen. Im Museum gibt es keinen Kalender mehr. Nur die Vernissage ist noch eine Erinnerung an den alten Kultur-Kalender, denn in der Vernissage verwandelt sich das abstrakte Publikum, das sonst nichts voneinander weiß, ausnahmsweise in eine Gemeinschaft zurück. Schon das museale Betrachten ist eine vergleichsweise abstrakte Handlung, die es jedem einzelnen überläßt, was er da tut. Es ist auch eine unsichtbare und ungewisse Handlung, so daß man heute, wo sie noch ungewisser geworden ist, die Besucherzahl als Richtschnur für den Erfolg beim Publikum bewertet. Nur auf die Experten kann man sich jedoch wirklich verlassen, weil sie sich, wenn sie angesprochen sind, hier in den vier Wänden ihrer eigenen Fachwissenschaft bewegen. Das Publikum, für das die Museen einmal gegründet wurden, war jenes der bürgerlichen Ära, das sich in der Kunstreligion einrichtete. Das Museum, das nach eigenem Verständnis einmal für die Ewigkeit gebaut wurde, unterliegt aber wie alle Institutionen heute einem Bedeutungswandel, über dessen Folgen man sich noch keinen Aufschluß verschaffen kann (s. dazu das einschlägige Kapitel in

**H. Belting**, *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995).

Trotz dieses Bedeutungswandels ist es aber nicht vorstellbar, daß sich das Museum zu einem solchen wandeln wird, das kein Museum mehr ist. Dafür sorgen alleine schon die alten Sammlungsbestände, die auf dieses Mausoleum der Kulturen angewiesen sind. Das neue Museum, das M. Diawara für sein Heimatland fordert, kann auch nur das Schicksal jener Kultur teilen, die darin museal überlebt. Die Verdinglichung ist das Resultat des Lebensentzugs, der den Dingen widerfahren ist. Im Westen hat man sich mit der Faszination einer ungestört ästhetischen Erfahrung getröstet, die auch das Fremde und sogar das Unverständliche noch in seiner freigesetzten Schönheit wahrnehmen kann. Oder man empfand sich selber eine Zeitlang besonders lebendig, wenn man vor den Erbstücken aus toten Kulturen stand, die eben nicht lebensfähig genug geblieben waren. Die Frage nach den benutzten und den unbenutzten Dingen, die M. Diawara stellt, entzweit den Westen und die anderen Kulturen, die gerade aus dieser Benutzung lebten. Im Westen stand eine andere und gleichsam sublimierte Art der Benutzung bereit, als die unbenutzten Dinge sich in ästhetische Schöpfungen oder in historische Leitfossilien verwandelten.

In Mali wäre dieser westliche Umgang mit den Dingen, besonders wenn sie für die einheimische Tradition bürgen, wohl ein sinnloser Fremdimport, worin Diawara ebenso zuzustimmen ist wie auch in seiner Überzeugung, daß hier das Wertesystem verloren ging, aus dem die Dinge einmal gelebt haben. Aber der Abschied von der einstigen Benutzung scheint auch in Mali in vollem Gange zu sein, wobei die Gründe dafür ganz verschiedener Art sein mögen. Damit verstummen die einheimischen Dinge, die einer Klassifikation westlicher Herkunft unterworfen werden und auch den einheimischen Betrachtern, die sie nur noch im Museum finden, unbekannt werden. Die Forderung, daß ihre Erklärung eingeweihten Traditionsträgern, statt den Museumsbeamten als „*enfants de l'école*“, übertragen wird, hält diesen Lauf der Entwicklung aber nicht lange auf. Auch die beste Erklärung ist kein Ersatz für eine verlorene Benutzung, sondern hinkt all dem, was jetzt erklärt wird, hinterher. Ein Priester, der seine Religion anderen bloß noch erklären will, hat seine Macht als Priester bereits verloren.

Die Museen sind schon als Tempel der Erinnerung gegründet worden, die ihre Kompetenz aber schrittweise vergrößerten, je mehr Kulturen sich in die bloße Erinnerung zurückzogen. Die Ausstellung ist meist schon eine *postkulturelle* Praxis, denn sonst brauchte man sie nicht. Dinge, die nicht mehr produziert werden, müssen musealisiert werden. Man kann sie kopieren, aber die Originale, die oft nur für eine kurze Benut-

zung hergestellt wurden, würden bei neuerlichem Gebrauch ohnehin zu Bruch gehen. In der Zeit der alten Benutzung konnten sie immerzu wieder durch neue, aber gleichartige Nachbilder ersetzt werden. Seit der Stilllegung ihrer Produktion sind sie unersetzbare Kostbarkeiten geworden, welche zur Erinnerung an den eingetretenen Verlust einladen. So spiegelt sich in den Dingen das Schicksal der Kulturen, aus denen sie hervorgegangen sind, wenn sie in den Ritualen der Erinnerung zum Wiederauftritt gebeten werden.