

*Vortrag auf der Tagung „Sammeln und Bewahren. Grundlagen des Umgangs mit Objekten“. Fortbildung für wissenschaftliche Volontärinnen und Volontäre in Baden-Württemberg. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, 14. Juli 2004.*

*In die Überlegungen zum Jüdischen Museum der Stadt Wien sind Passagen eines gemeinsam mit Sabine Offe verfassten Textes eingeflossen, der heuer im Jahrbuch des Museums erscheinen wird.*



*Gottfried Liedl*

## Museum ohne Objekt

1908. Museum und Sammlung

Die Vorstellung vom Museum als Sammlung von Objekten ist im Alltagsverständnis ebenso wie in der Museumspraxis unhinterfragt und umso fester verankert. Die offiziöse Regulierung des Selbstverständnisses des Museums in den ICOM-Statuten, rückt das Sammeln gleichsam in den Nabel der Institution. Spätestens seit Julius Schlosser ist das Museums auch geschichtlich im Sammeln verankert und scheint mit seiner Geschichte nahe-

zu identisch.

Schlosser, Julius Alwin Ritter von, \* 23. 9. 1866 Wien, † 1. 12. 1938 ebenda, Kunsthistoriker. Ab 1901 Universitätsprofessor in Wien, 1902-22 Direktor der Sammlung von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen am Kunsthistorischen Museum in Wien. Bedeutender Vertreter der "Wiener Schule der Kunstgeschichte" mit besonderen Verdiensten um die kunsthistorische Quellenkunde und Geschichte der Kunstliteratur. Werke: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, 1908; Die Kunstliteratur, 1924; Künstlerprobleme der Frührenaissance, 2 Bände, 1933/34; Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, 1934.

Schlossers Publikation, die erste bedeutende museumsgeschichtliche überhaupt, zu den Kunst- und Wunderkammern, 1908 erschienen, etablierte eine Genealogie des Museums in neuzeitlichen Sammelpraktiken. Berufliche Stellung – Julius Schlosser war Kustos des Wiener Kunsthistorischen Museums

-, und das Erscheinungsdatum wenige Jahre nach Eröffnung des Kunsthistorischen Hofmuseums, verraten jedoch eine auf seine eigene Institution fokussierte legitimatorische Absicht. Der Herkunftsnachweis aus den Habsburgischen Schatz- und Sammlungsbildungen nobilitierte einerseits den Status des Museums und schien andererseits fugenlos die materielle Evidenz der museologisch-historischen Modellbildung für das Erzählen von Museumsgeschichte zu sein, die er in seinem Buch detailreich – und bis heute lesenswert – vorführte.

Schlosser schuf damit nicht nur ein bis heute herrschendes Modell einer bruchlos, homogen und zielgerichtet verlaufenden ‚Von – Bis – Museumsgeschichtsschreibung‘. Er ging, in den einleitenden Passagen seines Buches, weit darüber hinaus, und machte das Sammeln, Horten, Auflesen und Speichern zu einer Art von anthropologischer Grundausrüstung, von der das Sammelwesen und das Museum gleichsam historische Variationen einer immer vorfindlichen menschlichen Praxis sein sollten.

Über den Einzelfall des Wiener Museums hinaus, auf den das Buch hin geschrieben zu sein scheint, und über die europäisch-neuzeitliche Entwicklung

hinaus, rückte er so das Museum generell in eine Geschichte einer fundamentalen kulturellen Praxis mit einer mehrtausendjährigen und universalen Tradition.

Das stützte auch von der geschichtlichen Darstellung her ein Verständnis vom Museum als Ort der Bewahrung, Pflege und Schaustellung von Gegenständen, das ja auch das Museum bis in die Organisation hinein regiert und dem auch die Logik dieser Tagung, mit der Isolierung des Sammelns und Bewahrens als Grundfunktionen des Museums, folgt.

Ich möchte dem einen störenden und – vielleicht - verstörenden Umgang mit dem Thema entgegensetzen, in Form von kleinen Museumsgeschichten, an denen das possessistische und verdinglichte Selbstverständnis des Museums gleichsam an sich selbst problematisch zu werden begann, Geschichten, in denen sich zeigte und zeigt, dass es im Museum um etwas anderes als um Objekte geht.

So wie die ins Übermenschliche und Übernatürliche, zur Gottheit gesteigerte Menschlichkeit ihr Haus im Tempel erhielt, so hat sie auch ihr persönliches erhöhtes Eigentum im Tempelschatz erfahren... der Tempelschatz ist nicht mehr ausschließlicher Besitz eines Einzelnen ..., sondern in höherem oder geringerem Grade einer Gemeinde, einer Kaste, eines ganzen Volkes, und darum ein sozialer Wert von größter Bedeutung, wenn er auch vom Wechsel der Geschehnisse und der Meinungen nicht unberührt bleibt. ... So wird denn auch bei den Hellenen zuerst der Schatz des Gottes in Wahrheit ein öffentlicher Besitz, die Tempelkammer und ihr Bezirk in gewissem Sinne das älteste öffentliche Museum. Julius Schlosser

Die erste dieser kleinen Museumsgeschichten haben Sie eben gehört, sie spielt 1908 und erzählt von einem erfolgreichen und folgenreichen Buch das unsere Auffassung von der geschichtlichen Funktion des Museums geprägt hat.

Die zweite Geschichte spielt 1827 und erzählt von der Erfindung des Museums.

## 1827. Die Musen und das Museum

Die Errichtung eines Museums für den königlichen Kunstbesitz in Berlin wurde durch die energische Initiative des Architekten Karl Friedrich Schinkel zu einem Projekt von höchster Bedeutung; Architektur, städtebauliche Situierung, Disposition der Räume und Ausstattung schufen den ersten Modellfall eines Baues, der dem gesellschaftlichen Zweck des Museums Ausdruck verlieh und es als Agentur einer durch Kunsterfahrung bewirkten Humanisierung in staatsbürgerlicher Absicht etablierte.

Während des Baues wurde die Frage der Benennung des Hauses zum kurzen, für uns interessanten Konfliktfall. In einer weithin sichtbaren Widmungsinschrift, die zeitüblich in lateinisch abgefasst wurde, wurde nämlich das Wort Museum anstößig.

„Museum“ ist zu diesem Zeitpunkt, wir befinden uns im Jahr 1827, ein semantisch noch vieldeutigeres Wort als heute, und eine eindeutige Zuordnung von Begriff und Sache konnte nicht existieren, weil eben diese institutionelle Konfiguration,

die wir heute fast schon gedankenlos Museum nennen, erst im Entstehen war. Das gleichzeitig entstehende Haus für die Antikensammlung des bayrischen Königs z. B. erhielt nicht den Namen Museum, sondern wurde mit einem Kunstwort, Glyptothek, bezeichnet.

Der Disput in Berlin entzündet sich am Vorschlag, den Aloys Hirt ausgearbeitet hat: FRI-

DERICVS GVILELMMVS III STVDIO ANTIQVITATIS OMNIGENAE ET ARTIVM LIBERALIVM MVSEVM CONSTITVIT MDCCCXXVIII - "Friedrich Wilhelm III. stiftete das Museum für das Studium alterthümlicher Gegenstände jeder Gattung und der freien Künste.“



Staatsrat Johann Wilhelm Süvern begründete seinen Einspruch gegen Hirts Entwurf, mit dem Begriff Museum würden "im ganzen Alterthume nur Orte der Wissenschaft und der Beschäftigung mit derselben gewidmet" bezeichnet, solche die zur "Aufbewahrung von archäologischen oder Kunstgegenständen bestimmt sind, niemals". Zwar sei der Sprachgebrauch Museum der populäre, niemals aber der klassische und daher für eine Inschrift ungeeignet. Ludwig Tieck – „Das Wort Museum war den Alten in der Bedeutung einer Kunstsammlung fremd“ - und Alexander von Humboldt, der sogar von einer "von ganz Deutschland erkannten Lächerlichkeit" spricht, äußerten sich in demselben Sinn gegen die Inschrift.

Um den Streit zu schlichten, wurde ein Gutachten der Königlich-Preussischen Akademie eingeholt, das, von Friedrich Schleiermacher gezeichnet, das Eingeständnis enthält, dass man zwar die Hirtsche Inschrift für völlig kritikwürdig halte, selbst aber keinen wirklich überzeugenden Vorschlag habe. So blieb es, ungeachtet der Kritik, bei Hirts Vorschlag, dessen Inschrift seither auf dem Museum zu lesen ist.

In dieser Geschichte gibt es einen kaum wahrnehmbaren Riss, einen kleinen blinden Fleck: warum entschied man sich nicht *gegen* den Begriff Museum, wenn man archäologisch, historisch und philologisch triftige Gegenargumente hatte. Und was wählte man eigentlich mit der Bevorzugung der in wissenschaftlicher Hinsicht falschen, sogenannten *populärereren* Bedeutung, von der nirgends gesagt wird, worin sie denn bestand und was deren Vorzüge seien?



Ich unterstelle, dass hier die älteste und – merkwürdigerweise heute fast gänzlich verdrängte – wortwörtliche Bedeutung untergründig Resonanztöne bildete.

Beginnen wir also mit diesem Wort: Museum.

Das ist die latinisierte Form des griechischen Mouseion – das ist einerseits die Bezeichnung für die zunächst – wie oft in Mythen - unbestimmt, vage Örtlichkeit, an dem sich die Musen aufhalten, also der Musensitz, der Ort ihrer mythisch-kultischen Handlungen, also ihr Tanz- und Versammlungsplatz, später dann der Ort, an dem ihr Wirken erlebt und kultisch zelebriert

wird und schließlich die städtische Institution der philosophischen Akademie, die das Museion beerbt und schließlich entmächtigt.

Wer aber sind die Musen? Sie sind ein in der Mythologie der Menschheit einzigartige Bildung, eine Personifizierung des kollektiven, ja des Gattungsgedächtnisses.

Die Musen stiften Erinnerung indem sie singen und tanzen. „... die Gesetze aller Dinge“ ... und „... das in der Zeit Geschehene und somit eigentlich ‚Geschichte‘“ erzählen. Das Museion ist der Ort, an dem sie durch Gesang und Tanz Vergangenheit und Zukunft in die Gegenwart hereinholen.

Die Musen werden aber nicht nur durch ihr Tun als Gedächtnisinstanz beschrieben sondern auch durch ihre Herkunftsgeschichte. Sie sind Töchter des Zeus und der Mnemosyne, der Göttin des Gedächtnisses. "Im klassischen Griechentum wird

„Ihr Mythos umreißt die existentielle Situation des Menschen in der Antike: das Leben erscheint erst dann als bedeutend und sinnvoll, wenn es in die kollektive Erinnerung eingeht. Aus diesem Grund weist Odysseus die Unsterblichkeit zurück, die ihm Kalypso anbietet; ein sterbliches Schicksal, das erinnert wird, zieht er ruhmloser Unsterblichkeit fern von den Menschen vor. Transzendenz liegt für ihn nur in der Überlieferung. Sappho drückt dies so aus: ‚Mich haben die goldenen Musen wahrhaft glücklich gemacht, denn ich werde, wenn ich gestorben bin, nicht dem Vergessen anheimfallen.“

Mnemosyne zur Personifikation für das Gedächtnis, das unsichtbare Pergament in der Seele.“

*Diese* Form des Gedächtnisses, ein liebendes Eingedenken, bedarf keiner materiellen Stütze, keiner Gegenstände, auch nicht der Schrift. Die Musen sammeln nicht, sie tanzen.

Im Gegenteil: Verschriftlichung und Verdinglichung werden in der antiken Philosophie als

Gefährdung der Erinnerungsfähigkeit diskutiert.

Die Entwicklung vom Museion als imaginärem mythologischen Ort zum realen und sozialen Ort wissenschaftlicher Betätigung spiegelt die Transformationskrise des Gedächtnisses wieder. Der kurze, scheinbar harmlose Berliner Streit um die Benennung eines Hauses zur Aufbewahrung und Schaustellung von Kunstwerken, ist ein, wenn auch schwaches Echo, auf ein altes Dilemma. Dem zwischen lebendem und totem, zwischen lebendem und technischem Gedächtnis.

Eine der zeitgenössischen Übersetzungen für das lateinische Wort Museum in der Inschrift des königlichen Museums lautete übrigens ‚Ruheort‘.

Der Kunsthistoriker Douglas Crimp hat in seinem brillanten Essay *On the Museum's Ruins* darauf bezug genommen und gleichsam den Geburtschein des Muse-

ums als Totenschein ausgestellt: in dem Maße, in dem das Museum *expressis verbis* nur noch Ruheort einer an ihr Ende gekommenen, historisierten Kunst sei, verfehle das Museum seine Aufgabe lebendiger Produktions- und Rezeptionsort von Kunst zu sein.

Während ich vom selben Ausgangspunkt eine andere Spur verfolgt habe, bin ich auf dasselbe Dilemma gestoßen wie Crimp, auf das Dilemma des Museums als bloß technischem, verdinglichtem Gedächtnis.

Wie auch immer: In der kurzen Schrecksekunde im Berliner Museums-Streit scheint die Erinnerung an die Mythologie der Musen für einen kurzen Moment aufzublitzen und an eine Form des Gedächtnisses, das nicht ‚technisch‘ ist, das sich nicht auf Objekte stützt. Dieser Rückgriff auf die geschichtliche Tiefendimension des Museums und seine wichtigste, seine memoriale Funktion, scheint heute gründlich verbaut. Symptomatisch: In der schon erwähnten ICOM-Definition kommt die Gedächtnisfunktion des Museums schlichtweg nicht mehr vor.

### 1793. Guillotine und Museum



1793. In diesem Jahr entsteht das, was wir im Kopf haben, wenn wir das Wort ‚Museum‘ gebrauchen.

Die Jahre der Französischen Revolution, genauer gesagt die Jahre des *terreur*, stellen einen Bruch in der Geschichte

des Sammelns dar. Es genügt, zunächst einige Fakten in Erinnerung zu rufen:

Eines der signifikantesten kulturellen Ereignisse am Beginn der Französischen Revolution ist der Bildersturm. Er umfasst Formen vandalistischer Zerstörung, ebenso wie rechtsbrüchige Enteignungen, wie – in der Säkularisierung - indirekte

"Täuscht euch nicht, Mitbürger, das Museum ist keine oberflächliche Ansammlung von Luxusgegenständen oder Frivolitäten, die nur der Befriedigung der Neugier dienen sollen. Es muß eine Ehrfurcht bietende Schule werden. Die Lehrer werden ihre jungen Schüler hinführen; der Vater seinen Sohn. Der Jüngling wird beim Anblick der Werke des Genies in sich das Gebiet der Kunst oder Wissenschaft lebendig werden fühlen, zudem ihn die Natur berufen hat. Gesetzgeber, es ist Zeit, die Unwissenheit in ihrem Amoklauf aufzuhalten, bindet ihr die Hände, rettet das Museum, rettet die Werke, die ein Hauch vernichten kann und die die geizige Natur vielleicht nie wieder hervorbringen wird."  
Jacques Louis David

Formen der Veränderung von Eigentumsverhältnissen.

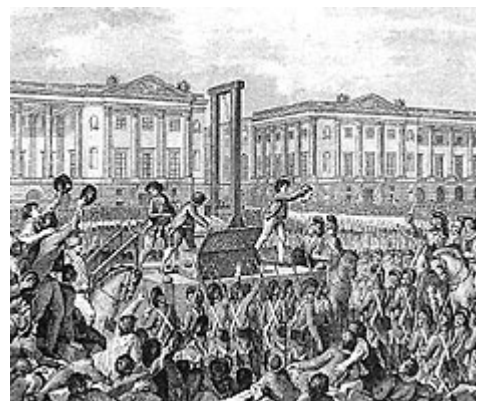
Die eigentümliche Dialektik, die dieser umfassende zerstörerische Angriff auf die kulturelle Überlieferung des *ancien regime* auslöst, ist der Umschlag in eine gegenteilige Bewegung. Während Verordnungen und Gesetze die Zerstörung regelrecht angeordnet hatten, führten die Debatten des Nationalkonvents über die Gefahren des Vandalismus zu einer Politik der Bewahrung. Die Hortung kultureller Güter in Magazinen und Depots bildete zusammen mit dem verstaatlichten Besitz einen gewaltigen Fundus, aus dem Museumsgründungen gespeist wurden. Ab 1793, dem Gründungsjahr des Louvre, entstehen in Paris und in den Provinzen zahllose Museen in rascher Folge.

Diese ‚ursprüngliche museale Akkumulation‘ steigert sich exzessiv im Zugriff auf die kulturellen und Sammlungs-Güter mehrerer europäischer Länder in den napoleonischen Kriegen.

Die soziale Bedeutung dieses Vorganges wird auf der bloß materiellen Ebene nicht sichtbar. Natürlich kann man sagen, dass das Museum aus dem Bildersturm entstanden ist, buchstäblich aus dem gewaltigen, in aufgelassenen Klöstern gehorteten Raubgut und aus verstaatlichten Sammlungen, der des Königs an der Spitze, und in gewisser Weise ist das auch nicht falsch. Wer heute durch den Louvre flanieret entdeckt im Beschriftungssystem viele Hinweise auf inzwischen längst fraglos eingemeindetes Kulturgut aus Italien oder Deutschland oder den Niederlanden.

Erhellender ist der Umstand, dass die Entdeckung eines gleichsam transzendentalen Substrats all dessen, was da verschoben, geraubt, ausgestellt, gehortet, vernichtet wird, einen Namen erhält: *patrimoine*, und dass dieser – in den Debatten der Nationalversammlung - entstehende Begriff des *väterlichen Erbes*, genau

in jenem sozial und politisch krisenhaftesten Moment erscheint, da das alte Herrschaftssystem mit der Hinrichtung des Königs definitiv zerstört ist, das neue aber noch nicht erschienen ist.



Mit der Hinrichtung Ludwig XVI. – übrigens in Sichtweite des Louvre – wird nicht nur ein Herrschaftssystem zerstört. Das Verschwinden des Alten, seine will-



kürliche Vernichtung scheint jede geschichtliche Legitimierung und Fundierung des Neuen zu untergraben. Man kann es am Umschlag des Bildersturmes in sein Gegenteil, in denkmalpflegerisches Schützen und museales Bewahren ermes- sen, wie groß die Angst, ja die Panik gewesen sein muß, mit den geschichtlichen Herkunftswel- ten radikal zu brechen.

Doch das Dilemma sitzt tiefer. Die neue Herr- schaftsförm kennt, anders als die absolutistische Königsmacht, kein Zentrum mehr, das sich über Personifizierung repräsentieren läßt; in der Demokratie ist der Platz der Macht leer, und es gibt keine Repräsentierbarkeit der Macht und auch nicht des gesellschaftlich Gemeinsamen.

Ausübung der Macht ist - ab der Französischen Revolution - „Vorgängen periodischer Umverteilung unterworfen. Es stellt das Ergebnis eines kontrollierten Wett- bewerbes mit gleichbleibenden Regeln dar. Dieses Phänomen impliziert eine In- stitutionalisierung des Konflikts. Der Ort der Macht ist ein leerer Ort, er kann weder besetzt – es ist so, dass kein Individuum und keine Gruppe mit ihm zu- sammenfallen kann – noch repräsentiert werden.“  
Noch in der Revolution zeigt sich, daß die Erfahrung dieser Leere angstmachend und bedrohlich ist. Nur in den radikalsten Phantasien dieser Zeit, wie in Etienne Louis Boullées Museumsentwurf, wird der Erfahrung dieser Leere in aller Konsequenz Rechnung getragen.

Vgl. FLIEDL, Gottfried; PAZZINI, Karl- Josef: Museum - Opfer - Blick. Zu Etienne Louis Boullées Museumsphantasie von 1783. In: Fliedl, Gottfried (Hg.): Die Er- findung des Museums. Anfänge der bür- gerlichen Museumsidee in der Französi- schen Revolution. (=Museum zum Quadrat 6) Wien 1996, S.131-158, sowie zur Nicht- Symbolisierbarkeit der Demokratie: Clau- de LEFORT: Democracy and Political Theo- ry. Cambridge 1988

Wohl nur dieser Entwurf trägt, auf der Ebene des Museums, die Einsicht Rechnung, daß die Einleitbarkeit der Demokratie immer nur auf der Grundlage einer anerkannten Spaltung errichtet werden kann: „Demokratie wird durch die Auflösung der Zeichen, die Gewissheit geben, eingesetzt.“

Die Erfindung des *patrimoine* fällt nicht zufällig mit der Hinrichtung des Königs zeitlich zusammen. An die Stelle des Körpers des Königs wird ein neues Objekt,



aber ein imaginäres gesetzt, das durch konkrete Gegenstände, z. B. die einer musealen Sammlung, konkretisiert, sichtbar gemacht werden soll.

In dieser Hinsicht hat also der Philosoph Georges Bataille schon recht, wenn er in den 20er-Jahren schrieb: „Der Großen Enzyklopädie zufolge wurde das erste Museum im modernen Sinne des Wortes (das heißt, die erste öffentliche Sammlung) am 27. Juli 1793 vom französischen Nationalkonvent gegründet. Dies würde bedeuten, daß der Ursprung des modernen Museums mit der Entwicklung der Guillotine einherging.“

Der Bruch in der Geschichte des Sammels, der das Museum konstituiert, liegt in der Schaffung eines gemeinsamen Gutes, eines *common objects*, das als dauerhaftes und im Grunde zeitloses und unveränderliches neue Weisen der individuellen und kollektiven Identifizierung ermöglicht, ein Einschreiben in ein technisches Gedächtnis, das die Endlichkeit von Individuen wie Gesellschaften und Nationen

zu transzendieren schien.



Durch Tabus wie dem Berührungs- und Tausch – das heißt rechtlich: Veräußerungsverbot – erhält das museale Sammlungsgut den Status eines heiligen Schatzes, dessen Gebrauch durch vielfache Riten, Verhaltensweisen sowie architektonische Formierungen, geregelt wird.

Durch die Konsekraton der Sammlung als heiligem Schatz schaffen sich Nationen, Gesellschaften, Gruppen ein Objekt, das ihre Gemeinsamkeit repräsentieren soll. Doch kein einzelnes, bestimmtes, konkretes Objekt kann diesem Anspruch gerecht werden, weswegen, vergleichbar dem individuell-privaten Sammeln, das museale ähnlich possessistisch ist und ebenfalls nie zu einem Ende gelangt. Nie ist eine Sammlung vollständig. Die Objekte genügen nie.

## 2004. Ein Museum ohne Objekt

Wenn Museumsbesucher den großen Saal im zweiten Stock des Museums betreten, scheint dieser zunächst leer. In der Mitte des Raums wurde ein Karree von

Stelen errichtet, die transparent wirken wie aus Glas. Begibt sich der Besucher in den von den Stelen gebildeten Innenraum sieht er sich jedoch umgeben von Bildern, denn die Gläser sind Hologramme. Nach Maßgabe der Position, die der Besucher einnimmt, scheinen auf jeder Tafel Bilder auf, die - wie ephemere Dias - Fragmente ehemaligen jüdischen Lebens zeigen, eine Straßensicht, ein Porträt von Theodor Herzl, Ritualobjekte, Industrieerzeugnisse, alltägliche Gegenstände,

- und sie verschwinden wieder, wenn der Besucher weiter geht, sich bückt oder wendet.



Wir sind in der Gegenwart gelandet, im Jahr 2004, wir besuchen ein Museum, das – in gewisser Weise - ‚ohne Objekte‘ auskommt, das Jüdische Museum der Stadt Wien.

Das ‚Verschwinden‘, das Ephemere der ‚Bilder‘ des Hologramms verweigert auch eine phantasmatische an das Museum gerichtete Erwartung: dass es durch dauerhafte Sicherung, Fest-Stellung von Dingen dauerhaft Erinnerung sichern und aufbewahren könnte.

Jeglicher ‚Feststellung‘ entzieht sich auch die Gestaltung des Raumes, die der Architekt Martin Kohlbauer entwickelt hat. Sein Wohnliches und Inwendiges – das Museum ist in einem Palais in der Wiener Innenstadt untergebracht -, wird zum Kippen gebracht, wenn man den durch die Hologramme gebildeten Raum betritt, einen in den Parkettfußboden eingelassenen gepflasterten Platz. Dieser ist ein Innenraum, der einen Außenraum in einem Interieur bildet, ein Platz, dem die fließenden Bilder der Hologramme keine feste Begrenzung verleihen, der weniger durch die Sammlung von Bildern, sondern durch das Sich-Sammeln der Besucher definiert zu sein scheint. Selbst das memoriale Zeichen, das auf fast keinem Platz fehlen darf, bietet hier trotz seiner monumentalen Festigkeit nur neue Ambivalenzen. Der aus der Mitte des Gevierts gerückte

„Das Medium der Transmissionshologramme thematisiert (das) Verschwinden“, schreibt die Autorin der Dauerausstellung, Felicitas Heimann-Jelinek, „thematisiert, dass sich Geschichte uns entzieht. Darüber hinaus stellt es den absoluten Ausgangspunkt des historischen Objekts ebenso in Frage in Frage wie das Konzept einer ‚wahren‘ historischen Rekonstruktion. Keine Ausstellung kann deutlich machen, was österreichisch-jüdische Geschichte in ihrem ganzen Ausmaß tatsächlich war.“

Block – der die Form- und Gedächtnisgelegenheit des Denkmals evoziert - trägt eine Tafel mit einem der ältesten Aufzeichnungsmedien, eine chronologische Liste. Doch aus der lakonischen Aufzählung von zwischen 903 und 1994 ausgedehnten Daten lässt sich keine zusammenhängende Erzählung rekonstruieren.

Die räumliche und thematische Inszenierung der Hologramme stellt ebenfalls keinen kontinuierlichen, sinnhaft-erzählenden Zusammenhang her, vielmehr sagen sie etwas aus über das Fehlen solchen Zusammenhangs, über die Abwesenheit der vernichteten Wiener jüdischen Kultur vor 1938, die sich dem Besucher nicht zu schönen Erinnerungsbildern verklärt. Die Hologrammbilder dieser Kultur reagieren auf seinen Blick, seine jeweilige und gegenwärtige Perspektive, tauchen mit diesem auf und verschwinden. Sie vermitteln zwischen dem, was das Museum zeigen und dem, was der Besucher sehen kann und bringen zur Anschauung, dass das Vergangene eine gegenwärtige Konstruktion des Museums und dass der Besucher an dieser Konstruktion beteiligt ist.

Am Konzept einer solchen Dauerausstellung ist zweierlei bemerkenswert: Erstens thematisiert sie, unter Einbeziehung des Besuchers und Betrachters, die Mechanismen der musealen Repräsentation. Die museale Ordnung der Dinge mystifiziert sich nicht selbst als objektiv und den Dingen entnommen. Das Museum zeigt stattdessen, dass es und wie es zeigt.



Und zweitens stellt das Konzept die museale Repräsentierbarkeit – nicht nur von Geschichte – in Frage, mindestens macht es deutlich, dass sie einer Resonanz in unserer Wahrnehmung, in unserer Erinnerung, in unserem Wissen bedarf.

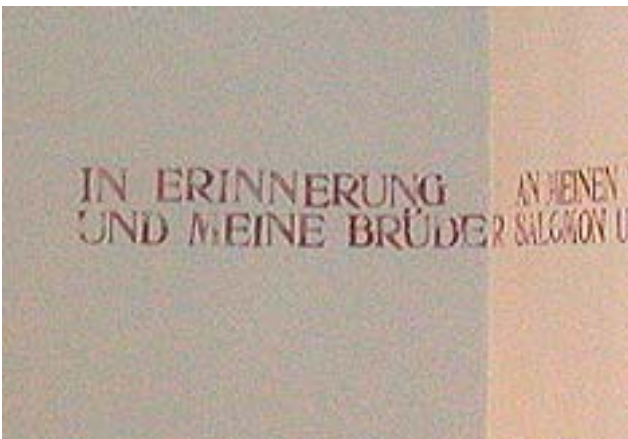
Vielorts wird in der Diskussion über Museen die “Abwesenheit“ dessen beschworen, was im Museum ausgestellt und nur als “Spur“ in den Dingen, denen es Raum gibt, erhalten scheint. Diese Debatte greift ein festgefügtes Fundament der Museumsarbeit an: die vermeintlich durch originale Gegenstände verbürgte Authentizität von Erfahrungen und eine durch visuelle Evidenz unbezweifelbar

scheinende Gewissheit, sowie die verborgene Macht des Museums bei der Zuweisung von Bedeutungen und Lesarten.

Wiewohl *alle* Museen von dieser Reflexion betroffen sind, scheinen sie weithin in der Praxis resistent gegen derartige theoretische Einsichten. Nur dort, wo der "Gegenstand" des Museums konfliktreich oder traumatisierend in die Gegenwart hereinragt, stellt sich die Museumsarbeit, etwa in postkolonialen Konstellationen, den neuen Anforderungen. Namentlich die Erschütterung durch den Holocaust, die nachhaltige Beschädigung des mit dem Projekt der Moderne entwickelten Modells der Zivilisierung des Menschen und der damit verknüpften Hoffnungen, stellt auch die traditionellen und konventionellen Formen von Darstellung und Vermittlung in Museen infrage. Es überrascht nicht, dass die seit den achtziger Jahren im deutschsprachigen Raum entstandenen Jüdischen Museen besonders sensibel, facettenreich und innovativ auf theoretische Debatten auch der Museologie reagieren. Sie reagieren darauf, dass Museen, nicht nur jüdische, es kategorial mit Abwesendem und Fremdgewordenem zu tun haben, und sie reagieren z. B. mit neuen architektonischen Konzepten und neuen Strategien des Ausstellens und Vermittelns.

Das Wiener Museum macht keinen Gebrauch von der "Geschichtslosigkeit von

Gefühlen", die Besucher werden nicht aufgefordert, sich in die Geschichte hineinzusetzen, sondern sich bewusst zu werden, dass ihr Blick aus der Gegenwart und von außen auf die Geschichte im Museum gerichtet ist. Der Simulation solcher Gefühle, die andere Museen mit entsprechend aufgeladenen Inszenierungen zu fördern suchen, setzt die Dauerausstellung in Wien das Fremde



und Befremdliche von Objekten und Inszenierungen entgegen. Sie verweist auf die Ferne der Vergangenheit und auf die Gegenwart des Museums, die sie zu einer gegenwärtigen Installation von Geschichte aufbereitet. Das Museum verzichtet damit sehr weitgehend auf die vorbehaltlose Ausübung seiner Autorität über Er-

zählweisen und Bedeutungskonstruktionen, indem es Objekte nicht als fraglose Garanten gesicherter Erkenntnisse präsentiert, sondern als Symbolisierungen, an denen Fragen und Antworten, vielleicht jede Sprechfähigkeit, immer wieder ableiten und neu ansetzen müssen.

Vielleicht ist das Museum also weit weniger ein Ort von Wissen und Gewissheiten garantierenden Objekten, sondern einer des stets neu einsetzenden, scheitern- und wieder einsetzenden Fragens, ein merkwürdiger, fragiler, missverständlicher und sich selbst oft mißverstehender aber gerade deswegen auch einzigartiger Ort.