

# ZEUG UND ZEIT

ANMERKUNGEN ZU  
BETRACHTUNGSWEISEN  
VON  
REINHART BUETTNER

Alles altert, organische Systeme, technische Systeme, ökonomische Systeme, soziale Systeme. Es scheint eine unerbittliche Konsequenz des Vergehens von Zeit zu sein, dass Alles diesem gerichteten und irreversiblen Prozess unterworfen wird, der letztlich mit dem Verschwinden endet. Tod, Auflösung, Zersetzung, Vergessen und Zerfallen sind die gebräuchlichsten Begriffe in diesem Zusammenhang und die Seneszenz, der Alterungsprozess, hat in all ihrer wissenschaftlichen Unerklärtheit viele Gesichter, die wir unterschiedlich auffassen, deuten und bewerten.

Die Haut wird faltig und schlaff, der Wein wird reif und charaktvoller, Material ermüdet, Lack wird brüchig, Obst fault, Stein zerbröseln, Eisen korrodiert, Blumen welken, Menschen sterben.

Mit dem Fortschreiten der Zeit wird die Antiquität jedoch wertvoller und bedeutender und etwas Geheimnisvolles verehren wir in ihr, das dem Vergehen der Zeit einen anderen Aspekt abgewinnt, der mit hilflosen Vokabeln wie „Würde des Alters“ oder „Patina“ belegt wird.

Wenn sich etwas durch die Zeiten erhalten hat, wird ihm ein Wert beigemessen, eine Qualität zugeschrieben, die von Haltbarkeit und Stabilität spricht, von Widerstandsfähigkeit, Festigkeit, Unverbrüchlichkeit, Echtheit, Güte oder auch Treue, die dem verschleißendem Wechsel gegenübergestellt wird, dem Fatum und dem Untergang, der Endlichkeit und dem Vergehen.

Alter und Alterung sind demnach ambivalent : Verknöcherung und Versteinerung stehen Tradition und Ehrwürdigkeit gegenüber, vergangene Bedeutsamkeit wird im Gewand der Geschichte von Neuem interessant und erlebt eine zweite Aktualität, Ruinen gelten seit dem Rokoko als schön, symbolisch und besinnlichkeitsfördernd und selbst in Zeiten eines krassen Juvenilismus gelten Vintage und Retro als akzeptierte Mode-Kategorien.

Die Schwester der vergänglichen Natur, die ebenso vergängliche Kultur hat wie jene auch ein „Anti-Tod-Programm“ entwickelt. Sie hat dem natürlichen „Stirb und Werde“ die kultürliche Dichotomie „Körper und Geist“ zur Seite gestellt, wobei sie im Körper das Vergängliche, im Geist hingegen das Ewige und Überzeitliche sieht und verankert. Die Prinzipien der Vitalität und des Geistes schließen den Tod nicht etwa aus, negieren oder übergehen ihn, sondern überrunden ihn sozusagen, indem sie ihn, nach dem Vorbild der Religionen, als Voraussetzung und Durchgang um-

definieren, im Sinne von: ohne Tod kein ewiges Leben.

In diesem begrifflichen Verwirrspiel werden die Rollen nach Zusammenhang, Gusto und Argumentationsrichtung verteilt und zur gleichen Zeit wird der Versuch unternommen, die Dialektik als große Versöhnerin und Trösterin einzuführen. Einmal wird die Begrenztheit des Lebens als Bedingung für sein Gelingen gesehen, ein Andermal wird der Tod als willkommenes Ende des irdischen Jammertals begrüßt, ein weiteres mal figuriert das Ende als Reflexionsebene und Referenz für die Gestaltung eines richtigen, wahrhaftigen und vertieften Lebens. Das klingt wie „*Media Vita in morte summus*“ dem Beginn eines gregorianischen Chorals aus dem Sankt Galler Codex aus dem 8ten Jahrhundert, der in viele Liedern und Gedichten, vor allem des Barock eine Resonanz findet.

In den platonischen Entwürfen steht der Mensch über den Geist mit dem überzeitlichen Reich der Ideen in Verbindung. Nach neuplatonischer Lehre und in der christlich-Plotinischen Tradition der Mystik kehrt die menschliche Seele nach dem Tod sogar zu ihrem eigenen Ursprung zurück, um, wie es einige östliche Lehren vertreten, erneut auf diese Welt zurückzukehren, womit ein tatsächliches Ende des Lebens in mythologische Ferne gerückt erscheint. Auf diese Weise überwindet Kultur zum wiederholten Male die Endlichkeit der Natur, mit Hilfe der Metaphernbildung, des Symbolismus und der Mythisierung wird das erschreckende und kaum vorstellbare Ende entschärft und zum Tor umgedeutet und letzten Endes gar zum Entwicklungsprinzip des Lebens selbst.

So wie der aus zerfallener und zersetzter Biomasse bestehende Humus den Pflanzen als Nährstoff dient, werden aus den Traditionen und Lehren abgelebter Kulturen Inspirationsquellen für geistige Bemühungen, ja die Beschäftigung mit der Endlichkeit und Vergänglichkeit selbst, ist für den Geist eine permanente Herausforderung, eine Peitsche für den Fleiß, eine Stimulanz für den Genuss.

Die Sonderrollen von Kunst, Antiquität, Archiv und Geschichte in diesem Zusammenhang und das indirekt proportionale Verhältnis dieser Kultur-Errungenschaften im Vergleich mit den natürlichen Ereignissen scheint einer eingehenden Betrachtung wert, zumal da, wo Objekte der Natur Gegenstand der kultürlichen Demonstration und Betrachtung werden. Das Naturkundemuseum gibt ein gutes Beispiel für die Art der Begegnungen ab, die ein Besucher, beim Betrachten ihrer Sammlungen erleben kann.

Er sieht sich plötzlich eingereiht in eine evolutionäre Reihe, sieht sich entpersönlicht und gleichzeitig aufgehoben in einer wunder-und sonderbaren Familie von Geschöpfen, die ihn ansonsten scheinbar wenig interessiert. Er wird relativiert und fühlt sich gleichzeitig erhoben zu einer Position, von der aus er ein großes Feld überblicken kann, das sich paradoxerweise in ihm selbst und durch ihn hindurch erstreckt. Ähnliches widerfährt ihm in Völkerkundemuseen, wenn er Faustkeile und Bekleidung aus Fellstücken und Bast betrachtet. Die Suggestion dieser Exponate ist zumeist derart groß, dass der Betrachter sie in direkte Verbindung zur eigenen Leiblichkeit bringt, was man an den Gesten jüngerer Besucher gut ablesen kann. Da die Gegenstände, die in ethnologischen Sammlungen gezeigt werden in der Regel Requisiten alltäglicher Verrichtungen sind, schrumpft der zeitliche Abstand und die kulturelle Ferne sehr rasch und begünstigt das Einsetzen der eigenen Person in die Leerstellen der Präsentation.

Das fehlt bei den meisten Objekten neuerer Kunst, deren Suggestion entsprechend schwächer ausfällt. Die Dinge, die hier gezeigt werden operieren mit anderen induzierten Sensationen, sie sind im Allgemeinen leib-ferneren, vermittelten, beängstigender, technoider und individueller im Sinne von exklusiver.

Wenn ihm kein zoologischer und/oder botanischer Garten angeschlossen ist, begegnet uns im Naturkundemuseum meist Totes, Präpapiertes, didaktisch Aufbereitetes und zur Schau Gestelltes. Als bildungsbürgerliche Kleinformen mit pädagogischen Ambitionen sind uns Herbarien, Schmetterlingssammlungen und Lapidarien bekannt und Goethes naturwissenschaftliche Neigungen und Sammlungen spiegeln das Bildungsideal zwischen Biedermaier und Romantik wieder. Es sind keine feudalen Kunst- und Wunderkammern mehr, auch keine Sammlungen reicher Kaufleute, in denen seltene, exotische und kostbare Dinge versammelt sind, sondern bürgerlich bescheidene Sammlungen von Objekten, die, außer Fleiß, Ausdauer und Hingabe nichts kosten, die mit geistigen Werten protzt statt mit materiellen, und in der die systematische Tätigkeit und das Abenteuer des Sammelns im Mittelpunkt stehen. Die bis an den Rand des Erträglichen gesteigerte Mess- und Beschreibungswut Alexander von Humboldts, die ihren Niederschlag im publizistischen Großprojekt „Kosmos“ fand und den Ehrgeiz unzähliger Museumsgründer anstachelte, ist ohne den Dokumentationsgedanken nicht denkbar. Dieser Gedanke ist ein archivarischer und in seinem Grundzug ein historistischer, der davon ausgeht, dass es Dinge gibt, die es wert seien, dem Strom alles Vergänglichen entrissen zu werden.

Lange bevor es Staatsarchive gab, gab es Familien-, Schloß-, Kloster-, Zunft- und Stadtarchive, in denen meist Eigentumsverhältnisse, Geschäftsabschlüsse, Akten und Zeugnisse aufbewahrt wurden, die irgendwie juristisch relevant waren und als Beweis dienen konnten. Das Aufheben, das Bewahren und Sicherstellen weitete sich sehr bald auf andere Bereiche aus und bezog sich auf vom Aussterben bedrohte Pflanzen, Tiere, Begriffe, Berufe und damit verbundene Fertigkeiten, Gerätschaften und Bräuche, auf Lebensformen, soziale Verhältnisse und alle möglichen Besonderheiten, die in Spezialarchiven gesammelt wurden, von Technik- bis Brauchtums-, Handwerks-, Schul- und Kriminalarchiven. Da von diesen Archiven eine große Faszination ausging und ihre Materialien häufig als Stoffsammlungen und Vorlagen für Literaturen, Musiken und andere Kunstwerke dienten, (Namen der Rose, Carmina Burana, Parcival, Des Knaben Wunderhorn etc.) wurden ihre Inhalte häufig populär, was zu einer weiteren Ausdehnung des Dokumentationsgedanken führte. Bald schon wurden die Archivwissenschaften als Hilfs- und Nebengewissenschaft der Geschichte entwickelt.

Aus einzelnen Archiv- und Sammlungsbeständen wurden eigene Wissenschaftszweige, wie etwa die Archäologie, die Bibliothekswissenschaften, die Ethnologie und letztlich auch die Museologie und dieser leibhaftige Historismus pflanzte sich fort bis auf den heutigen Tag, was aufmerksamen und sensiblen Intellektuellen wie etwa Friedrich Nietzsche Anlass bot, Aufsätze unter dem Titel zu schreiben „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für die Gegenwart“, in dem er u.a. davon sprach, dass die Geschichte unter bestimmten Umständen für die Gegenwart sogar gefährlich werden kann.

Es wäre sehr interessant zu hören, was er heute zur Kultur sagen würde, in welcher die historischen Künste den zeitgenössischen die Luft zum Atmen nehmen und die Mittel zum Überleben streitig machen.

Mittlerweile hat sich auch die Dokumentation verselbständigt und im kulturellen Alltag gilt, dass „nur eine fotografierte Sternschnuppe eine Sternschnuppe ist“. Ganze Kunstgattungen leben mittlerweile von der Dokumentation. Installation, Performance und Intervention leben geradezu von der Fotografie, die noch immer als Beweis des Stattgefundenhabens fungiert. Entweder reisen junge Künstler in namhafte Städte, stellen dort einen oder mehrere Objekte auf die Straße, dokumentieren diese Aktion, stellen die entsprechenden Fotos ins Internet und sind plötzlich Performance-Künstler von internationaler Reputation, oder es werden virtuelle Künstler mit erfundener Vita und einem dokumentierten kompletten Fake-Oeuvre auf die Rennbahn des Kunstmarkt geschickt, um dort die Anzahl der unwirklichen Gestalten im Namen der Kultur zu vergrößern und interessanter zu machen.

Es gibt aber auch seriöse Dokumente und Dokumentationen, die ihrerseits den Nachgeborenen etwa als Studienobjekte dienen, wie etwa Filmdokumente berühmter Reden oder geschichtswirksamer Aktionen. Das Festhalten, Archivieren und zugänglich machen und halten ist gewiss eine verdienstvolle Sache, aber eine, die man auch nicht überbewerten darf, zumal in Zeiten des automatisierten und reichlich wahllosen Datensammelns. Paul Otlet, der Pionier, Erfinder und Namensgeber der Dokumentation und Begründer des „Palais Mondial“ in Brüssel war noch begeistert von der Idee, alles Wissbare und je Veröffentlichte dieser Welt zentral zu sammeln und zugänglich zu machen. Er kannte bereits im Ansatz, schon vor der Erfindung und Verbreitung des Computers, des Servers und des Hypertexts die Probleme, welche die späteren Datenbanken haben würden. Die Probleme heißen Auswahl, Kriterien für die Berücksichtigung, bzw. Aufnahme in die Sammlung und die

Interrelation der jeweiligen Daten und ihre technische Bewältigung. Auch die Wichtigkeit des zugrundegelegten Ordnungsschemas war ihm bekannt, die automatische Mitlieferung einer Ideologie und das Gigantische des Unternehmens. Als die Entscheidung des Völkerbundes, seine Zentrale vom geplanten Brüssel weg, doch in die neutrale Schweiz zu verlegen getroffen wurde, starb das Centre International d'Information Palais Mondial einen unrühmlichen Tod, damit aber keinesfalls die Idee der zentralen Speicherung, die noch immer in den Köpfen von Verwaltern, Polizisten und Politikern herumspukt.

Wenn man, wie es Paul Otlet vorhatte, nicht mehr Gegenstände selbst, sondern nur noch das veröffentlichte Wissen über Gegenstände archiviert, ist die Frage nach der Direktheit schon etliche Windungen weitergedreht und das Archivierungsgut schon sehr viel unanschaulicher geworden. Als Karikatur könnte man sich ein Museum vorstellen, in dem nur noch Links ausgestellt werden, unter denen man Darstellungen von Gegenständen findet, denen selbst man überhaupt nicht mehr direkt, physiologisch-physikalisch und/oder leiblich begegnen kann.

Solange wir noch über den Luxus von Museen und Archiven mit realen Gegenständen verfügen, sollten wir die Sammlungen nicht nur ausgiebig nutzen, sondern uns auch Gedanken über sie machen. Wenn es zutrifft, dass in früheren Zeiten die Menschen weniger, dafür das Wenige aber direkter, genauer und gründlicher kannten, wir hingegen mehr, aber indirekter, vermittelter und oberflächlicher, entsteht die Frage, wie wir mit dergleichen umgehen und wie sich unsere Kultur und unser Wissen dadurch verändern. Aus zweiter, dritter und vierter Hand, vom Hören-Sagen, aus eigener Anschauung... solche Quellenangaben reichen schon lange nicht mehr aus, um Kenntnisse herleiten und belegen zu können. Das spiegelt sich geradezu symptomatisch in der Problematik der wissenschaftlichen Zitierweise, im Urheberrecht und Fragen des Plagiats und denen nach der Originalität wieder.

Beschreibung, Zeichnung, vervielfältigbare Graphik, gemaltes Bild, Photographie, Film, Video, Computer generierte 3D-Darstellung beschreiben allesamt Stufen der Entfernung vom physikalischen Gegenstand, den ich auf die Weise nicht mehr anfassen, riechen, betasten, hören, kurz multisensuell wahrnehmen kann, trotz aller Anstrengungen der Multi-Media-Techniken. Daraus muss kein Kulturkritisches Lamento werden oder eine große Klage über Verluste... es ist viel besser, erhellender und aufklärerischer wenn daraus so etwas wie „one and three chairs“ wird,

wie eines der prominentesten Beispiele der KonzeptArt heißt. Joseph Kosuth stellt in dieser Arbeit von 1965 einen vergrößerten Lexikonartikel über den Stuhl aus, zusammen mit einem 1:1 Foto eines Stuhles und schließlich den fotografierten Stuhl selbst und macht damit die Verhältnisse auf unnachahmliche Weise klar. Die „alltägliche Dreieinigkeit“ von Wort, Bild und Sache selbst stellte er auch mit Regenschirm, Rahmen und anderen Begriffen dar und thematisierte damit Inhalte der Mediendebatte in museologischer Expositionssprache, die zwischen Erkenntnistheorie, Dechiffrierung und Darstellungspraxis schwebt.

Das alle drei sich untereinander vermitteln, ersetzen, ergänzen, ineinander übergehen und gegeneinander ausgetauscht werden bzw. simultan auftreten können, hat er damit denkmöglich gemacht. Dass es sich dabei neben drei Darstellungsmethoden auch um drei gleichberechtigte Informationsquellen und Wissenarten handelt, rehabilitiert alle drei Bemühungen gleichermaßen.

Der Zusammenhang von „Zeug und Zeit“, der für sich schon aufregend und interessant genug ist, müsste also noch um das „Zeichen“ erweitert werden, um die „alltägliche Dreieinigkeit“ zu einer semiotischen und damit einer kommunizierbaren zu machen.

Die semiotische Dreieinigkeit reicht aber nicht hin, um einen physikalischen Gegenstand zu fassen. Verwendungszusammenhang, haptische-taktile Eigenschaften, Handlichkeit, Geruch, Beweglichkeit, Reparierbarkeit, Lebensdauer, Funktionalität, Historizität, spezielle Anforderungen des Umgangs, Lagebeschaffenheit in der dreidimensionalen Welt, Gewicht im Vergleich zum etwaigen Nutzer, und schließlich ästhetische Parameter... erfordern eine breite, bunte und nicht abgeschlossene Art der Behandlung, mit der sich ein Kurator herumplagen muss, im Bewusstsein, dass er darin niemals erschöpfend sein kann.

"Je weniger das Hammerding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird, um so ursprünglicher wird das Verhältnis zu ihm, um so unverhüllter begegnet es all das was es ist, als Zeug. Das Hämmern selbst entdeckt die spezifische 'Handlichkeit' des Hammers. Die Seinsart von Zeug, in der es sich von ihm selbst her offenbart; nennen wir die Zuhandenheit." [S. 69] sagt Heidegger dazu in „Sein und Zeit“ (1927)

„In der Zuhandenheit, also in der praktischen Umgangsweise des Daseins mit dem Ding, bewahrt man den Überblick über den lebendigen und zweckentsprechenden Zusammenhang. Das Ding bekommt seinen passenden Platz und verliert nicht sein natürliches Milieu. Das Zuhandene als Zeug besitzt eine Struktur der Hinweisung. Es verweist stets auf die Zeug- und Zweckganzheit, die Heidegger als die Bewandnisganzheit bezeichnet. Das heißt: Ein isoliertes Zeug zählt nicht zum Zeug. Ein Werkzeug impliziert bereits die Idee der Instrumentalität und folglich die Ganzheit des Zeugs. Außerdem ist das Zeug nie um seiner selbst willen da; es existiert, um etwas Anderes zu erreichen bzw. zu bewerkstelligen. Jeder Umgang mit dem Zeug oder jedes Handeln schließt in sich eine teleologische Struktur ein.“ Yun PingSun, Diss. HU-Berlin

„Ein isoliertes Zeug zählt nicht zum Zeug“, was bedeutet das für ein ausgestelltes Zeug, das, weil es ausgestellt ist, zwangsläufig aus dem Verwendungszusammenhang entfernt wurde?

An diesem Punkt sind Heidegger und sein chinesischer Interpret Yun PingSun behauptend und wenig phänomenologisch. Sie reklamieren für das Zeug: Ganzheit, teleologische oder hinweisende Struktur, Instrumentalität, Zweckhaftigkeit und Über-sich-selbst-Hinausweisen und nicht vorhandene Selbstgenügsamkeit. Das, was Heidegger „Bewandnisganzheit“ nennt, könnte man auch als Zweck- oder imperativische Anschaulichkeit bezeichnen, in der Hinweise auf mögliche Handlungen enthalten sind, wie zB ein ausgearbeiteter Griff den Hinweis auf ein mögliches Anfassen transportiert.

An anderer Stelle (Holzwege, 1950) sagt Heidegger „*Das Zeugsein des Zeuges besteht in seiner Dienlichkeit*“ und diese Dienlichkeit ist sozusagen seine Ausgerichtetheit auf einen Verwendungszusammenhang.

Ist es aber nicht im Gegenteil so, dass gerade das Isolieren jene im Gebrauch leicht untergehenden und undeutlich werdenden Besonderheiten des Zeugs am deutlichsten zeigt? Zeigt nicht ein aus dem Wasser gehobenes Boot den schiffsbaumeisterlichen Umgang mit dem Schwerpunkt deutlicher, als ein im Wasser schwimmendes, das mindestens die Hälfte seines Rumpfs unter dem Wasser versteckt?

Das Verwenden und Nutzen, das fachgerecht oder gewohnheitsgemäße Einsetzen und Gebrauchen, verdeckt in der Regel den Eigenwert eines Gegenstandes, indem es ihn in seinen Nutzen, in seiner Dienlichkeit aufgehen lässt.

Statt sehr undeutlich und prae-phenomenal von einem „Bewandnis-zusammenhang“ zu sprechen, der zudem viel zu ungenau und in seiner Mit-Gegebenheit zu metaphysisch und präsumptiv gedacht ist, scheint die Untersuchung von Gebrauchsspuren oder Spuren von Alterung und Verschleiß angemessener, um Hypothesen über ein unbekanntes Ding bilden und formulieren zu können.

Gehen wir von einem alten, irgendwo gefundenen Gegenstand aus, dessen Verwendung unbekannt ist und über dessen früher üblichen Gebrauch niemand Auskunft geben kann.

Heideggers Gegenstände und Objekte waren ganz offensichtlich traditionelle, aber nach wie vor selbstverständlich und bewusstlos gebrauchte Dinge, die ihm keinen ethnologischen Blick zumuteten, da sie allseits und immer schon benutzt wurden. Der Kulturelle Zusammenhang aus dem er argumentiert, war ein geschlossener, vor allem bruchloser in dem Fremdes, Befremdliches und Exotisches so gut wie nicht vorkam. Obwohl dieser Sachverhalt schon zu seinen Lebzeiten ein gesuchter und in gewisser Weise künstlicher war, eine escapistisch fundamentalistische Haltung, die seine Philosophie grundiert haben mag, muss sein Versuch einer „ursprünglichen Philosophie“ als gescheitert betrachtet werden, da er zu Vieles unbedacht oder absichtsvoll übersieht. Er nutzt die von ihm angestoßene Ding-Zeug-Werk-Debatte kaum, um sie zu einer ästhetischen Handlungstheorie auszubauen, geschweige denn zu einer veritablen Produktionsästhetik, sonst wären ihm die Unvereinbarkeiten von Ausstellung und Instrumentalität der Objekte, Ding und Exponat, oder die Dialektik von Isolierung und Kontextualität nicht entgangen.

Wie viel klarer und einfühlsamer ist da der nicht minder problematische Schopenhauer, der im Falle des Kunstwerks vom Versuch spricht, durch das Herausreißen des Objekts aus dem lebendigen Fluss des Lebens und Erlebens die Zeit anzuhalten.

"Die Kunst ist in jedem ihrer Werke die jederzeit in sich vollendete Repräsentation des Ganzen. Sie ist überall am Ziel, denn sie reißt das Objekt ihrer Betrachtung heraus aus dem Strome des Weltlaufs und hat es isoliert vor sich. Sie ist die Betrachtung der Dinge aus der genialen Sicht."

Obwohl Heideggers Rede über das Zeug, die Dienlichkeit und Zuhandenheit reichlich dunkel, undeutlich und etwas tmelnd ist, erscheint sie brauchbar, um einen Zusammenhang zu beleuchten, der bisher wenig in Augenschein genommen wurde, der nämlich zwischen Gebrauchswert, Dekorationswert, Ethnographie und Kunst.

Betrachte ich ein Readymade, ein in der Auffassung Marcel Duchamps

bedeutungsloses Objekt aus dem Alltag, das ein Künstler ausgewählt und per Dekret zum Kunstwerk erhoben hat, dann habe ich 1. ein Objekt vor mir, 2. ein Objekt dessen Gebrauchswert ich angeben, oder zumindest rekonstruieren kann, ich habe 3. ein Objekt vor mir, das auf Grund der Tatsache, dass es im Kunstkontext auftaucht, auf einem Sockel steht und einen Anspruch erhebt. Die anarchischen und spielerisch provozierenden Objets trouvés, die nicht künstlerisch hergestellt, bearbeitet oder verändert sind, entfalten gleichwohl ein künstlerisches Beutungsfeld, das weitgehend der Spekulation überlassen wird.

Betrachte ich Exponate einer ethnographischen Sammlung, sehe ich ebenfalls alienierte Gebrauchsgegenstände, deren Aussehen, Eigenart und Verwendungszusammenhang mir nicht unbedingt vertraut, bekannt oder rekonstruierbar ist.

Man könnte also davon ausgehen, dass ich in beiden Fällen etwas Ähnliches bis Gleiches betrachte. Zeitlicher Abstand und Herkunft aus einem anderen Kulturkreis sind häufig die einzigen trennenden Kriterien, die mich am direkten Vergleichen hindern.

Ungefähr seit dem 18. Jahrhundert gibt es neben den Sammlungen von Spezimina, systematische Sammlungen von Exempla, die Archivierung wissenschaftlicher Experimente, die Dokumentation von Versuchsaufbauten, physikalische Kabinette und im Nachgang der Kunst- und Wunderkammern alle möglichen Raritäten und Exotica, protowissenschaftliche Geräte, Gefäße und Instrumente. Die Objekte neuerer Sammlungen sind, lässt man einmal die sichtbaren Zeichen des Altersunterschieds beiseite, recht ähnlich. Die Exponate von Joseph Beuys, sorgfältig in Vitrinen arrangierte Residuen seiner Performances, also keine Readymades im strengen Sinne, sondern bestenfalls Reliquien, die an seine Aktionen erinnern, sehen ethnographischen Präsentationen sehr ähnlich, die, ironisch oder nicht, ebensogut Volkstämmen gewidmet sein könnten, die Honig pumpen oder nur zu zweit graben können, oder alles Wichtige in Filz eingerollt verrichten und überdies Hasen verehren.

Die auffallende Ähnlichkeit von Ausstellungen der Conceptual Art, der Spurensuche, der Alltagskultur, der Privatmythologien, der In-Situ-Projekte, des Collectionismus, der Kultur bedrohter Völker, vernakulärer Architekturen, aussterbender Berufe, Gewerke und Stile hat womöglich eine gemeinsame Ursache. Vielleicht ist sie im Überdruß zu finden, und zwar im Überdruß allem medial Vermittelten gegenüber, zumal dem allzu beliebig gewordenen, digital erzeugten, bewegten Bild.

«Wenn man die Einzeldinge lange Zeit ansieht und in Gedanken dabei ist, verändern sie sich. Die Dinge im Zimmer um mich herum beginnen zu handeln – wie der Lampendocht: der Sessel verzehrt sich an Ort und Stelle, der Tisch beschreibt eine so rasche Drehung, dass er durch sie bewegungslos wird; die Vorhänge fließen fortwährend, endlos herab. Wir stehen vor einer unendlichen Verwobenheit: um in all der Bewegung der Körper, dem Kreisen der Umrisse, dem verknoteten Ineinander, den Bahnen, den Gefällen, den Wirbeln, dem Netz aus Geschwindigkeiten wieder zu uns selber zu kommen, müssen wir uns an unser grosses Talent geregelten Vergessens wenden.» Paul Valéry

Ein Readymade von heute ist ein sentimentales Selbst-oder Übergangsobjekt von gestern und ein ethnographisches Exponat von morgen. Diese vollmundige Behauptung bezieht sich zunächst auf die angebliche Bedeutungslosigkeit des Readymades. „Kann man Werke schaffen, die keine Kunstwerke sind“ hatte sich Marcel Duchamp 1913 gefragt und als Notiz in seine Grüne Schachtel aufgenommen, eine typische Künstlerfrage, die kritisch auf die eigene Produktion zielt, der sie sich selbst verdankt. Diese Frage haben sich die Dadaisten, die Suprematisten und die Surrealisten gestellt, später auch Scheffer, Cage, Morgenstern und Goldschmith immer auf der Suche nach den Bedingungen der Möglichkeit ihrer eigenen Produktivität. Es ist eine Frage, die jedem einigermaßen nachdenklichen Künstler, zumal im 20sten Jahrhundert geläufig war und ist und mit der Sehnsucht nach dem perfekten Werk, an dem man nicht Hand angelegt hat, korrespondiert. Erste Kenntnisse der ostasiatischen Ästhetik mögen zu dieser Zeit bereits nach Europa gedrungen sein, in der, speziell in der chinesischen, seit alters das naturwüchsige, ohne menschliches Zutun entstandene Werk als das höchstrangige Kunstwerk galt. Die manirierte Bedeutungsvermeidung im Readymade, das Umgehen der persönlichen Handschrift durch die Einführung des Zufalls und des Automaten, das Versteckspiel hinter kryptischen Äußerungen und dunklen Andeutungen, alles das scheint dialektisch verschränkt mit der im Symbolismus entstandenen Überfrachtung des Werks mit Bedeutung und Bedeutsamkeit. Dass die gesuchte Bedeutungslosigkeit eine Bedeutung besonderer Art ist, braucht nicht besonders hervorgehoben werden. Sie ist meist eine spezielle, persönliche und sehr intime, wie die Beispiele von Duchamp in ihren verklausulierten sexuellen Anspielungen deutlich zeigen. Die Vermutung, dass sich dahinter Selbst-oder Übergangsobjekte verbergen, stammt aus den psychoanalytischen Theorien von Heinz Kohut, Donald Winnicott und Daniel Stern, die von stark emotional aufgeladenen Objekten sprechen, die von der Kindheit bis ins Erwachsenenalter ihre Bedeutung nicht verlieren. Kohut spricht von zweierlei Objekten, solchen die das Selbst spiegeln und solchen die das Selbst idealisieren. Stern betont das es nicht unbedingt Schmusetiere und -decken sein müssen, sondern auch Worte, Ausdrücke und Verhaltensweisen diese Funktion übernehmen können.(Rosebud und asa nisi masa aus den Filmen Citizen Kane und 8 ½)

Die Spekulation mit dem ethnographischen Exponat von morgen hat ihren Ursprung in der Ähnlichkeit von heute, denn ein gebrauchter und

sonderbar abgenutzter Gegenstand von heute zeigt große Ähnlichkeit mit einem gebrauchten und sonderbar abgenutzten Gegenstand aus der Vorzeit, oder einer anderen Kultur. Wenn es sich etwa um die rekonstruierbare Tätigkeit des Rührens handelt, sogar eine anthropologisch-anatomisch begründbare. Der Abnutzung als phänomenalem Indikator steht die Handlichkeit als haptischer Indikator zur Seite und entsprechende Proben gehören zur Gegenstandsprüfung derjenigen Ethnologen, die im Rahmen materieller Kulturanalyse Objekte vor sich haben, die sie einordnen wollen.

Die materielle Kulturtheorie, die versucht eine fremde Kultur durch die in ihr verwendeten und hergestellten Gegenstände zu verstehen, hat durch den sogenannten „material turn“ in der letzten Zeit soweit an Bedeutung zugenommen, dass sich sogar in der Förderrichtlinien des BMBF (2012) „Objektforschung“ als interdisziplinäres Projekt zwischen Museen und Wissenschaften findet. Die Aufmerksamkeit auf das, was Karl-Sigismund Kramer die „Dingbedeutsamkeit“ genannt hat (1962) bringt Wissenschaft, Kunst und die Schätze in den Archiven und Sammlungen in einen Dialog, welcher der ethnographischen Perspektive eine neue Aufmerksamkeit verleiht.

Realienkunde, heute Objektforschung genannt, war schon immer ein besonders aufregendes Gebiet zwischen Natur,- Geisteswissenschaften und Handwerk. Erinnert sei in diesem Zusammenhang nur an Robert Hooke, den verkannten und sogar (durch Newton) ausgebeuteten „Kurator der Experimente“ der Royal Society in London, der durch seine Nähe zu den Objekten, Realien und praktischen Versuchen nicht als Wissenschaftler anerkannt, sondern lediglich als genialer Mechanicus abgetan wurde.

Betrachtet man Objektforschung einmal losgelöst von den akademischen Fächern, die sich möglicherweise alle in ihr begegnen, bleibt zu fragen, was wir denn als Objekt bezeichnen. Es hat etwas vom Heideggerschen Zeug, mit seiner Dienlichkeit und Zuhandenheit, ist aber auch aufgrund seines „Hergestelltseins“ auch eine Entäußerung des Subjekts und wird dadurch zu seinem Gegenüber. Der Baum als natürliches Gegenüber des Subjekts gehört in eine andere Klasse als die von Menschen hergestellten Objekte, zu denen das Subjekt auch eine deutlich andere Beziehung aufbaut. Mit der umgebenden Welt und den Objekten setzt sich das Subjekt im Wortsinne auseinander und bestimmt auf diese Weise seinen Ort in der Welt, seine Distanz zur Um- und Mitwelt und seine Position den Objekten gegenüber geben dabei den Ausschlag.

Zweifellos sind Kunstobjekte auch Objekte, sie werden aber merkwürdig anders betrachtet und behandelt als andere Objekte. Polemisch gesagt, wird dem „Artefakt“ mehr zugetraut und darum wird es schlechter behandelt, als andere Objekte. Das Mehr, das man ihm zutraut besteht hauptsächlich in einem mehr an Bedeutung, an symbolischer Potenz, und gedanklicher Plastizität. Darum hat man sogleich eine Sonderkategorie dafür geschaffen, die es von den übrigen Objekten „absondert“ und suggeriert, beide hätten nichts miteinander zu tun - - - was nicht nur schade ist, sondern auch verkehrt, weil man sich die möglichen Wege zu besserer und umfassenderer Erkenntnis durch die Kunst damit verbaut.

Würde man die Objektkunst, die Readymades, die Inzenierungen der ConceptArt wie Exponate eines Völkerkundemuseums sehen, verstehen und intellektuell durchdringen, und vielleicht so interdisziplinär behandeln wie es der ministeriale Entwurf vorsieht, würde das Verständnis für die eigene Kultur enorm beflügelt und auf direkte Weise verbessert. Man hätte konkrete Anhaltspunkte für die Kritik der Künstler am problematischen Rückgang der Anschaulichkeit, man könnte von ihren Gegenentwürfen (zur Dominanz der MINT- Fächer, zum Ökonomismus, zur Ersatz-Religiosität, etc.) lernen, man könnte entscheidende Anregungen zur längst überfälligen Diskussion des Themas „Arbeit“ finden. Die ethnographische Perspektive hätte vielfältige soziokulturelle Nebeneffekte, wie beispielsweise die Eindämmung der Verschwendung öffentlicher Gelder durch Effizienzsteigerung, Verbesserung der Integration und Inclusion, Anregung für eine sachdienlichere Nutzung der Human Resources, Lösungsvorschläge zu den Problemen der Modellierung, etc.etc. Es handelt sich dabei keineswegs um Wunder, sondern um eine „Verlebendigung“ der Diskussion und eine Erweiterung des Diskurses. Dass die Erweiterung des Diskurses von Nöten ist, damit nicht Politik und Wissenschaft der bereits etablierten Realität hinterherlaufen müssen, wie es heute gängig Praxis ist, braucht nicht weiter betont zu werden. „Keinen möglichen Erkenntnis Kanal verstopfen, oder ungenutzt lassen“, hatte schon Descartes in seinen Meditationen gefordert, aber die Kunst ist noch immer ungenutzt, trotz des Baumgartenschen Plädoyers für die „sinnliche Erkenntnis“.

Die ethnographische Perspektive auf die Kunst anwenden, ihr die wohlverstandene alt-kuratorische Neugier, Liebe und Sorgfalt angedeihen lassen, weniger die neu-kuratorische Geschäftemacherei, das wäre ein begrüßenswerter Schritt zum besseren Verständnis von „Zeug und Zeit“, historisch wie gegenwärtig, einheimisch wie fremdländisch.

Als spleenige Liebhaberei hatte es begonnen und wurde als autodidaktische Forschung von denen fortgesetzt, die es sich leisten konnten, weite Reisen zu unternehmen und frei ihren interesselosen Interessen nachzugehen. Es hatte sich als sinnvoll erwiesen, die Menschen, mit denen man beabsichtigte Handel zu treiben, zuvor kennen zu lernen. Es hatte sich zudem herumgesprochen, von den Missionaren ausgekundschaftet, von den Jesuiten beispielhaft vorgemacht, dass die gute Kenntnis einer, auf lange Sicht zu überwindenden oder zu beseitigenden Kultur nicht von Nachteil ist, Sprachen, Gebräuche, Kulte und alltägliche Verhaltensweisen eingeschlossen.

Es war nicht nur strategisch praktisch, kaufmännisch vielversprechend und politisch gewollt, sondern auch noch exotisch, abenteuerlich und schick, und verschaffte dem europäischen Gehabe viele glanzvolle Auftritte.

Auch wenn es also nicht unbedingt kulturelle Interessen gewesen sein mögen, sondern merkantile und teilweise sogar wirtschaftskriminelle und weniger Neugier und Verständigungsabsicht als Gerissenheit, Vorsicht, und Geschicklichkeit hat der Fernhandel und der Kolonialismus seit den Tagen Marco Polos großen Anteil an der Entwicklung der Völkerkunde, Ethnographie und Ethnologie.

Die Ähnlichkeit zur heutigen sogenannten „interkulturellen Kompetenz“ ist so frappierend wie schäbig und Kultur spielt darin eine genau so nachgeordnete Rolle wie immer. Woher also das besondere Interesse der Künstler ?

Die Antwort ist wahrscheinlich in den Objekten, Souvenirs und Exponaten zu suchen, und in den Abenteuern, die als Folie aller Ethnographie den Schilderungen erst ihre exotische Farbe geben. Zivilisierte Künstler stellen wie ihre indigenen Kollegen Objekte her, nur wird von diesen Objekten weit weniger intellektuelles Aufhebens gemacht, weil man in ihnen glaubt weniger erkennen zu können, als in jenen, die meist zur Klärung und Erklärung kultureller Zusammenhänge und Besonderheiten herangezogen werden. Wir glauben nämlich zumeist, unsere Kultur zu kennen und sind überraschenden Entdeckungen im eigenen Haus gegenüber immun und vergleichsweise blind. Obwohl sich zeitgenössische Künstler alle Mühe geben, dieser stolzen Ignoranz den Spiegel vorzuhalten, scheint es ihnen bislang nicht zu gelingen, das Fremde im Eigenen, das Besondere im Gewöhnlichen, das Exotische im Einheimischen hinreichend deutlich zu machen. Dazu reicht das durchschnittliche Selbstverständnis derzeitiger Künstler nicht aus, das mehr an Selbst-Expression, persönlicher Originalität, der eigenen Handschrift und dem entsprechenden Marktwert

interessiert ist und interessiert sein muss, als an einem Dienst an Erkenntnis und Aufklärung. Für letzteres fehlen bislang noch die politischen, gesellschaftlichen und institutionellen Rahmenbedingungen, was aber lediglich eine Frage der Zeit zu sein scheint, zumal sich die derzeit übliche Praxis schon totzulaufen beginnt.

Die ethnographische Perspektive könnte zu einer Interessensverschiebung, einer Neuen Inhaltlichkeit und einer Neubewertung der produktionsästhetischen Details beitragen. Unter ihr würde das künstlerische Objekt endlich als das erscheinen, was es ist, ein aufschlussreicher Teil der gegenwärtigen Kultur, der eine unüberhörbare Aussage macht über die meist verwendeten, meist gedachten und phantasierten, meist kritisierten und vermissten, ersehnten, genossenen, gewollten Dinge, Themen, Objekte, Fragen, über das räumlich wie mental meist hin-und herbewegte Zeug.

Da wir uns angewöhnt haben, Ethnologie und Ethnographie meist mit Rekonstruktion zu assoziieren und die meisten Stücke in Ethnologischen Sammlungen vergleichsweise alt sind, rückt die Dimension Zeit ins ohnehin schon komplizierte Bild und macht das Dickicht des Themas noch undurchdringlicher.

Ab wann ist es sinnvoll und fruchtbar, einen Gegenstand mit ethnologischen Methoden zu bearbeiten, oder mit anderen Worten: wie groß sollte der mittlere zeitliche Abstand sein, um die rekonstruktive Arbeit vorurteilsfrei durchführen zu können. Diese Frage legt sich jeder verantwortungsvolle Historeograph vor und findet keine befriedigende oder verbindliche Antwort darauf. Befragt er schließlich seinen persönlichen Mut, wird der ihn auf die „Methode der teilnehmenden Beobachtung“ verweisen, eine höchst gegenwärtige und problematische ethnographische Methode der Informationengewinnung, welche die Frage der Zeit durch andere Probleme ersetzt. Auch die experimentelle Archäologie klammert das Problem der zeitlichen Distanz aus und setzt auf Erkenntnisgewinn durch aktive Simulation und Imitation. Zum Fragenkomplex Readymade, Objektkunst und Ethnographie hat sich mittlerweile ein Genre herausgebildet, das Materialeigenschaften, Präsentationsform, und angedeutete, oder reale „Dienlichkeit“ in der Kategorie „Fake-Ethno“ zusammenfasst. Hier wird der Gestus der ethnographischen Exponate zitiert, mithin ein doppelter salto vorgeführt, als ein zeitgenössischer Künstler mit tendenziellen, gelegentlich auch künstlich gealterten ethnographischen, oder pseudo-ethnographischen Objekten auf eine wünschenswerte theoretische Rezeption anspielt. Eine

dingfest gemachte und nachvollziehbare Allusion, welche der Sehnsucht Ausdruck verleiht, das eigene Objekt möge museal nobilitiert und so ernst genommen werden, wie ein ethnographisches Exponat, von dem man beispielsweise ableitet, dass der Nutzer noch etwas anderes in der nämlichen Hand mit sich geführt haben muss und das es sich dabei wahrscheinlich um eine Jagdausrüstung der komplizierten Art handelte, Fischfang womöglich, aber da es am Fundort weit und breit kein Meer gibt, muss es vermutlich Flussfischerei gewesen sein, wofür auch das korb-oder siebähnliche Gebilde spricht, das man in unmittelbarer Nähe mit Resten von Kräutern gefunden hat, Kräuter die häufig in dieser Gegend zur Konservierung von Fischen verwendet wurden. Das ist ein Beispiel der üblichen Umsicht, Rücksicht, Detailbeachtung und Kontextualität, das auf dem Cartolino eines entsprechenden Exponats in einer Ethnographischen Sammlung angeführt sein müsste, nicht so hingegen bei einem künstlerischen Exponat. Hier steht Name des Künstlers, Titel des Werkes, Material, Entstehungsjahr und wenn es ganz prominent zugeht, vielleicht noch das Mindestgebot. Das zeigt in nuce den Unterschied, den es im Interesse der ethnographischen Perspektive zu überwinden gilt. Es ist der reiche, interessante Kontext eines Objekts, die ersten Vermutungen der Fachleute, Herkunft, Hintergrund, Äußerungen dazu, der „Apparat“ sozusagen, der in der Kunst erst nach hundert bis zweihundert Jahren interessant wird, und dann auch nur für Kunsthistoriker, leider nicht für Sozial- und Gesellschaftswissenschaftler, Kulturanthropologen, Volkskundler, Material-Kundler, Historiker, etc. Für ein ethnologisches Objekt ist in der Regel eine multidisziplinär zusammengesetzte Gruppe zuständig für ein zeitgenössisches künstlerisches sind es vorwiegend bis ausschließlich die Dealer; und das ist zu wenig für eine Kulturdebatte und genau richtig für eine zutreffende Kulturanalyse. --Die Argumentation dieses Essays geht in die Richtung, Kunstwerke wieder zurückzuholen in den Kanon der Kulturerzeugnisse und damit in den seriösen, inhaltlichen Diskurs, sie aus ihrer lächerlichen Luxus-Isolierung zu befreien und sie mitten ins Leben zurück zu stellen, dem sie entnommen sind und wohin sie gehören. Mit welchen Mitteln dies geschieht ist letztlich gleichgültig, ob es durch Kooperation geschieht, durch interfakultative Projekte, durch das Hinzuziehen eines Künstlers als professionellem Externen, durch Artist in Residence-Programme, oder durch die ethnographische Perspektive unter der man künstlerische Produkte betrachten kann und vielleicht auch sollte. Für Spurenleser des menschlichen „Kopf-, Mund- und Handwerks“ allemal interessant, aufschlussreich und erhellend.

Danke