

Museums-Lust. Heilsversprechen zwischen Nihilismus und Immanenz

Daniel Tyradellis

»Museum, das müsste heißen: Auflösung des ursprünglichen, festen Orts im Inneren, Exposition als tendentiell rückhaltlose Entäußerung von allen magischen und topischen Funktionen«, Werner Hamacher (1997: 58).

Romantische *Naivitäten*

Auch ein viertel Jahrtausend nach seiner Etablierung als öffentliche Institution gibt es mehr als einen Versuch, den Ort ›Museum‹ zu begründen. Viele dieser Versuche haben direkt oder indirekt mit Heil und Heilung zu tun. Es dürfte schwerfallen, ein Museum zu finden, das nicht irgendwie diesem Zweck zuzuordnen wäre, sofern man die Kompensation von den Zumutungen des Alltagslebens und die Vertreibung von Langeweile, also die Not der Notlosigkeit dazu zählt. Aber das ist womöglich zu abgeklärt formuliert, ist doch das Versprechen der Erfahrung insbesondere im Angesicht der zu betrachtenden Dinge, respektive Werke, zumindest in Kunstmuseen nicht eben gering.

Welcher Art soll diese Erfahrung sein? Wer soll sie machen, und vor allem: was soll damit bewirkt werden? Keine kleinen Fragen, aber doch solche, die zumindest im Prinzip am Anfang jedes Nachdenkens über den Bau und den Besuch eines Museums zu stellen wären. Es wäre ja möglich, dass das Museum die gewünschte Erfahrung sogar verhindert, wenn sie nicht von der Institution als solcher, sondern von den in ihr gezeigten Dingen ausgehen soll. Nicht umsonst ist die *institutional critique* längst ein fester Bestandteil im Arsenal der Begriffe, mit der sich Kunstwerke kategorisieren lassen, also Kunst, die gegen ihren musealen Ort ›anwirkt. Tatsächlich ist dies eine wohl unvermeidliche Konsequenz aus der Ära des Museums als Ort »des seiner selbst unbewussten Nihilismus« (Hamacher 1997: 71). Heil also, das von einem Ort ausgeht, der nihilistisch ist, ohne es zu wissen. Denn was das (Kunst-)Museum tut, ist auf der *bewussten* Ebene das ganze Gegenteil des Nihilismus: Es zeigt Werke, denen eine intrinsische Wirkmacht zugesprochen wird, vergleichbar nur den christlichen Berührungsreliquien (und deren funktionaler Weiterentwicklung durch die austauschbare, aber doch je und je einmalige Hostie), die denn auch am Beginn der Vorstellung des Kunstwerks im abendländischen

Sinne standen (vgl. Belting 2005). Kunstwerke sind Epiphanien der Transzendenz, die es nicht gibt; sie besetzen ihren Platz und produzieren ihre eigenen Priester, die eine ambivalente Funktion hinsichtlich des Inhalts der Vermittlung einnehmen, wie sich regelmäßig an den Objektschildern neben den Werken im Museum ablesen lässt: »Sie stehen hier vor einem der wichtigsten Gemälde der Soundso-Epoche.« Aha. Na dann.

Wer so über den Zusammenhang von Kunst und Heil oder Heilung nachdenkt, tut dies als Romantiker. Romantik, nicht verstanden als die Neigung, sich lieber unter Eichen zu küssen als beim gemeinsamen Porno-Konsum, und auch nicht als eine abgeschlossene Epoche der Kunstgeschichte mit klassifizierbaren Merkmalen, sondern im Sinne der 40 Jahre alten, weiterhin aktuellen Diagnose von Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy, »dass wir noch immer derjenigen Epoche angehören, die sie eröffnet hat und dass unsere heutige Zeit gerade diese uns bestimmende Zugehörigkeit [...] stets verleugnet. Es ließe sich heute in den meisten großen Motiven unserer ›Modernität‹ ein wahrhaft romantisches *Unbewusstes* nachweisen« (Lacoue-Labarthe/Nancy 2016: 33 [Hervorhebung im Original]). Was im Folgenden zur Diskussion steht, ist letztlich das Verhältnis des seiner selbst unbewussten Nihilismus zum romantischen Unbewussten.

»Es versteht sich von selbst, dass wir diese Behauptung nicht für das Vergnügen aufstellen, uns in der Romantik wiedererkennen zu können. Ganz im Gegenteil wollen wir damit etwas ermessen, was tatsächlich wie eine ursprüngliche Verleugnung funktioniert – und uns so vor einer Faszination und zugleich vor einer Versuchung bewahren. Denn wir alle sind [...] von der Fragmentierung [...] heimgesucht; wir alle sind [...] von unanfechtbaren Autoritäten, kleinen Diktaturen, von oberflächlichen und brutalen Diskussionen bedroht, die das Fragen für Jahrzehnte zu unterbrechen vermögen [...]. Die Romantik ist unsere *Naivität*« (ebd.: 35f [Hervorhebung im Original]).

›Verleugnung‹ ist das Stichwort: In der ›Öffentlichkeit‹ und auch im wissenschaftlichen Diskurs wird so getan, als läge des Heil des gesellschaftlichen Zusammenlebens, der Konfliktbewältigung, Lösungsfindung und Zielsetzung in einem rationalen Austausch und der vernunftgeprägten Rede, während es doch vermutlich niemanden gibt, der dabei nicht auch sehr persönliche, hochgradig affektive Motive verfolgte, letzteres freilich oftmals im Modus eben einer Verleugnung, die so ursprünglich ist, dass bereits eine aufkeimende Erinnerung daran als kaum erträglich verworfen wird. Dies ist ›unsere‹ Naivität. Sie ist nicht einfach und auch nicht ursprünglich, sondern das Resultat von individueller Psychogenese in schwierigem Umfeld.

Die beiden Autoren fordern demgegenüber »Wachsamkeit« (Lacoue-Labarthe/Nancy 2016: 36). Wofür? Für die damit verbundene Anfälligkeit, die Frage nach dem, was oder wer man selbst ist oder sein will, an Theoreme, Institutionen und Autoritäten abzugeben – gerade dann, wenn man davon zu profitieren scheint. *Guten Tag, Frau Professor, auf Wiedersehen, Herr Doktor*. Man neigt leicht dazu zu vergessen, dass Foucaults schöne Forderung nach zivilem Ungehorsam, also »nicht dermaßen regiert zu werden« (Foucault 1992: 12), nur zu einem Teil der Kritik am Staat gilt. Mindestens so sehr gilt diese Forderung der eigenen Bereitschaft, die Vorteile, die das Regiertsein für das eigene ›Heil‹, das heißt die vermeintliche Integrität hat, in ihrer sozialen Pathologie

zu erkennen und zu bekämpfen. Nur dies würde den Tatbestand der »Kunst der freiwilligen Unknechtschaft, der reflektierten Unfügsamkeit« (ebd.: 15) erfüllen. Aus kultureller und edukativer Perspektive kommt alles darauf an zu ermessen, wie sich dem wirksam assistieren lässt, ohne zu gängeln.

Heilsversprechen

Reichen tut's eh nie. Heilsversprechen können überhaupt nur deshalb funktionieren, weil sich allein ein Mangel an Heil dauerhaft intensiv empfinden und seine Beseitigung als erlösend imaginieren lässt. »Funktionieren« ist dann nichts anderes als eine Zielrichtung, die die widerstreitenden Gefühle und Entscheidungsnöte bündelt, im Privaten wie im Öffentlichen. Heil im umfänglichen Sinn stellt sich ein, wenn beides, das Private wie das Öffentliche, zur Deckung kommt: »Der Gott ist da, wenn die Gläubigen sich von der Rolle, die sie spielen, nicht mehr unterscheiden, wenn ihr Leib und ihr Bewusstsein ihm nicht mehr ihre undurchdringliche Besonderheit entgegensetzen« (Merleau-Ponty 1996: 196).¹ Dann ist das Gegenteil des Mangels da: *Pleroma*, Fülle, Präsenz. In dieser Vorstellung ist Gott die Aufhebung des Spiels und der Distanz, und Heil die gefühlte Gewissheit eines nicht mehr zu steigernden Maximums.

Demgegenüber resultiert die romantische Spannung gerade aus der Vorstellung eines Gottes, der bezweifelbar und insofern schwach und sterblich ist. Unter der Bedingung eines solchen allgegenwärtigen Nihilismus hebt sich nichts auf, sondern ereignen sich erfüllende und erlösende Momente nur als Bewegung im Paradox kulturell geformter Affektivität. Was bedeutet, dass man sich sehr wohl *einbilden* kann, am Ziel seiner Wünsche zu sein, dass das aber nur für einen begrenzten Zeitraum gelingt und dauerhaft bloß dann, wenn man die Oszillation von Lust und Unlust als solche als erfüllend wahrnimmt. Ohne Externalisierungen dieser Oszillation in Gestalt von Kulturprodukten lässt sich das psychoökonomisch kaum erleben. Transzendenz ist stets ein Immanenzeffekt, nicht umgekehrt. Wenn etwas gelingt, wenn es sich fügt, wenn also das Sehnen und Wünschen, die Angst und die Einsamkeit (wir sind immer noch in der Romantik) für Momente verschwinden, dann nur, weil man sie entweder verdrängt oder eben in etwas aufhebt. Dass man über den Spalt der Existenz, der sich zwischen Fülle und Mangel auftut, überhaupt reden, sich freuen und beklagen kann, dafür gibt es Kunst und Kultur. Das ist ein anspruchsvolles Unterfangen mit zahlreichen Versuchungen, allen voran jene, einzelnen Personen oder Instanzen eine größere Nähe zum Heil zu unterstellen und damit wieder Hierarchie und (Ersatz-)Transendenzen einzuführen: eine List der Vernunft oder des Unbewussten, wer vermag das zu entscheiden. Die reinste Ausformung dieses Widerspruchs und der darin zugewiesenen Rolle von Kunst und Kultur war und ist die Institution Museum als Sammlungs-, Erhaltungs-, Erforschungs- und Vermittlungsort. Ihre Ära ist datierbar.

1 Bemerkenswerterweise lautet der Kapiteltitle, dem das Zitat entnommen ist: »Der Leib als geschlechtlich Seiendes« – ein Hinweis darauf, dass das existenzielle Konzept des Heils ein gleichursprüngliches leibliches Korrelat in Gestalt einer Differenz hat. Da freut sich der Psychoanalytiker.

Bei der Präsentation der Video-Installation *Der Berliner Lustgarten – Brennpunkt deutscher Geschichte* von Peter Schamoni im Jahre 2001 anlässlich der Neueröffnung des Gartens erläuterte der damalige Kultursenator Christoph Stölzl:

»Nach der Rekonstruktion des Zeughauses, des Alten Museums und des Berliner Doms, die alle im Krieg schwer beschädigt worden waren, ist damit Hegels Vier-Säulen-Konzept des Staates wieder neu repräsentiert. Nur das Zentrum fehlt noch«, sagt Stölzl und fügt [...] hinzu: »Das Schloss ruft nach einer großen Lösung.« (zit. n. L. O. 2001).

Knapp daneben und doch exemplarisch für ein Gesellschaftsverständnis, das Zweck und Mittel verwechselt. Das Zentrum politischer Herrschaft ist nicht das Zentrum von allem anderen, auch wenn es inzwischen wieder als entstelltes Zitat seiner selbst dasteht. Das eigentliche Zentrum war und ist der Lustgarten. Philosophiegeschichtlich ist die Bezugnahme auf Hegel ohnehin zweifelhaft: Hegel war kein Fan der vom Kultursenator skizzierten Situation, insbesondere, und darauf kommt es hier an, missfiel ihm das Konzept des Alten (damals Neuen) Museums, immerhin das erste öffentliche Museum Berlins: »Schinkels repräsentative Darstellung der Geschichte der bildenden Kunst widersprach der diskursiven, wie sie Hegel in seinen Kollegs entwickelt hatte« (Dilly 1986: 103). Diese diskursive Ausrichtung hätte ein wesentlich anderes Verhältnis der Säulen zueinander bedeutet. Denn das an den Lustgarten angrenzende Museum wäre dortselbst nicht eine Institution unter anderen, sondern die institutionalisierte Erinnerung daran, dass jegliche Institution nur Hilfsmittel sein kann, die Frage nach dem Geschehen im außerinstitutionellen Zentrum offenzuhalten. Das gelingt nicht, indem man die Werke der Kunst als Repräsentationen einer für sich stehenden Transzendenz (»die Kunst«) versteht, die im Museum ihren Tempel findet. In gewisser Weise gilt das ganze Gegenteil: »Das letzte, das eigentliche Objekt der Kunst muss die Erfahrung des Museums – und des Museums als des Orts der Kunstverlassenheit, der Gott- und Menschenverlassenheit sein« (Hamacher 1997: 76). Bei der Eröffnung des Museums war es sogar so: »Als das Alte Museum 1829 fertiggestellt worden ist, hat man es mit einem großen Fest für die weither Angereisten und die Bürger der Stadt geöffnet – als leerer Bau. Hier ist das Museum nicht mehr als das Behältnis für die in ihm ausgestellten Sachen gemeint, sondern als Museum, als Ort jenes Bildungsmediums« (Heinrich 2015: 90). Worum es im Museum geht, sind letztlich nicht Werke, sondern die *Bildung*. Aber was heißt das? Wenn es »das Museum« ist, um das es geht, dann bleibt es ambivalent: einerseits nimmt es den Werken ihre zweifelhafte Transzendenzfunktion als verlängerter Arm des Guten, Schönen und Wahren, andererseits tut es so, als könne es selbst diese Rolle übernehmen. Doch das Museum ist irreduzibel Schwellenort, Ort an der und als die Schwelle. Noch einmal: Das, »was hier repräsentativ das Private verschluckt und zugleich in einer geläuterten Form wieder aus sich hervortreten lässt, ist das Medium der Bildung« (ebd.). Das Heil des Lustgartens ist ein Medium; es soll aus dem Museum kommen. So war der Lustgarten auch städtebaulich gedacht:

»Schinkel stellte sich dort einen Platz vor, der mit seinem Regelmäß tatsächlich regelnd in das Leben eingreifen sollte [...]. Der Lustgarten war damals nicht gepflastert, er war kein Aufmarschplatz, sondern eine Anlage, in der sich die Bürger ergötzen und etwas erleben, in der sie Weihnachtsmärkte feiern, in der die Kinder spielen konnten. Sie

tun das zwischen dem Schloss, dem isoliert dort stehenden Dom, dem Militärarsenal des Zeughauses und dem nun neuen großen, öffentlichen Gebäude [...], dem neuen Museum« (ebd.: 77, s. auch 87).

Die (mit Ausnahme des Grenzfalls Dom) spätere Museumsverdingung aller den Berliner Lustgarten umgebenden Orte (das Zeughaus als *Deutsches Historisches Museum*, das Stadtschloss als weltoffenes, ethnologisches *Humboldt Forum* und natürlich das inzwischen vom *Neuen* zum *Alten Museum* mutierte Haus) entspricht somit ziemlich genau dem, was Goethe die Ersetzung des Politischen des Bürgerlichen durch das Ästhetische des Bürgerlichen genannt hat. Es war und bleibt die Frage, wie man auf diesem Wege Verbindlichkeiten schafft und die Menschen erzieht und bildet. Von sich aus tun sie das eher nicht und schon gar nicht in die Richtung, die man sich vielleicht wünscht. Dieser strukturell immer mindestens mit einem Rest an Unklarheit versehene Wunsch kann niemals direkt, auf unmittelbarem Weg erfüllt werden. Dies wäre Gewalt. Aber vielleicht hilft es, wenn man den Wunsch rahmt, ihm implizite und indirekte Präskriptionen liefert, die einen Freiheitsraum beschwören und ihn zugleich einhegen, um jederzeit eingreifen zu können, sollten die Dinge – das heißt die Menschen und ihre Wünsche und Lüste – außer Kontrolle geraten und das an Zivilisation Erreichte ernsthaft gefährden. Als deklariertes Raum der Freiheit wird der Lustgarten so sukzessive zu einem durch und durch markierten, gekerbten Raum, der die Verschachtelungen und Verschlingungen ungehegter Lust variiert. Das funktioniert so einigermaßen. Ihre außermoralische Kraft nutzt alle Angebote, die sie zu ihrer Ausgestaltung, ihrer Triebrepräsentation angeboten bekommt und sucht sich darin immer neue Formen: die Sexyheit von Uniformen paart sich mit der vermeintlichen Unschuld der Schönheit; die Erotik religiöser Schuldgefühle erlöst sich in der Gier nach Anerkennung usw. In der Geschichte der Gestaltung des Lustgartens und seiner Umgebung wird die Lust immer mehr zur umzingelten Utopie. Außer dem Namen sind es heute noch drei Elemente, die Lust spenden: die schattengebenden Bäume, die der Fläche einen Rest an Vertikalität geben und ihn erst zu einem Raum machen; der unvermeidliche Springbrunnen, der an die lebensspendende Kraft des Wassers erinnert und zugleich dessen Domestizierung durch den Menschen feiert; schließlich und vor allem der Rasen, der noch an Natürlichkeit oder ein ›Reales‹ und damit einen Rest an Unkontrollierbarkeit unter der Oberfläche gemahnt: *pleasure ground* (vgl. ebd.: 52). Diese Schwundform von Natur ist die Bühne, auf dem die Bürger sich lustvoll bewegen dürfen und sollen: um sich zu erholen, miteinander zu spielen, zu diskutieren, aber eher nicht sich zu *versammeln* (vgl. Gegner 2018: 67). Sie dürfen und sollen einander begegnen und Lust erleben. Entscheidend aber ist: die Sinnfrage soll dabei Sache der romantischen Einzelnen bleiben. Die (deutsche) Frage ist, ob sich dieses Konzept mit der Unbändigkeit der Lust dauerhaft verträgt. Es könnte gut sein, dass sie auf weitere Regulierung angewiesen ist.² Womit wir wieder mit einem Bein im Lustgarten, mit dem anderen im Museum stehen.

2 Freilich ließen weder der König Friedrich Wilhelm III. noch sein Architekt Schinkel es sich nehmen, der ersehnten Ewigkeit des Staates ein petrusgleiches Gründungsmonument in Form eines gewaltigen Findlings zu setzen, der zu einer gewaltigen Schale verarbeitet wurde. Eigentlich sollte sie *ins* Museum, passte dann aber nicht rein und landete im Außen. Tröstlich zu wissen, dass die Schale (mindestens) einen Riss hat (vgl. Einholz 1996, Goethe 1982, Tyradellis 2018).

Öffentliche Lust: noch nicht genug (Kontrolle)

Der Lustgarten ist die räumliche Situation, in dem ›es‹ sich ereignen soll: das glückliche Leben freier Bürger. Bloß, was machen die da? Die Antwort weiß (vor Erfindung anderer Medien, die seine Rolle übernehmen) als Institution wenn überhaupt nur das Museum als Ort einer spezifischen »Überkonsumtion« (Nancy 2019: 15) von Kunst, die hier in großer Zahl zu bewundern ist. Die Realität des Lustgartens ist mithin eine Bestätigung der notorischen McLuhan-These, wonach der Inhalt eines Mediums immer ein anderes Medium sei. Das Geheimnis besteht darin, dass es außer dem Streben nach (nicht ganz) neuen Inhalten (die Inhalte sind gewissermaßen Krücken, Metaphern zum Übergang von einem zum anderen Medium) in immer wieder neuen Medien nicht viel gibt, eine potenziell unendliche Kaskade. Genießen ist in dieser Hinsicht lediglich ein Präsenz-Effekt innerhalb eines Mediums, der nie lange andauert. Lust ist nicht stillbar, weil sie nur sich selbst begehrt. Sie ist der Oberbegriff für zwei der am stärksten überdeterminierten menschlichen Betätigungsfelder überhaupt:

»[W]er ›Sex‹ oder ›Kunst‹ sagt, meint weniger einen Gegenstand als vielmehr etwas, das über jeden Gegenstand hinausgeht. Er meint eine Art Ding-an-sich oder eine Form der Parusie, der absoluten Präsenz, der Pleroma oder der Plethora – der Fülle, des Höhepunkts, der unendlichen Sättigung, des Prinzips grenzenloser Lust« (Nancy 2019: 16).

Die hier vorgenommene Gleichung von Sex und Kunst weist darauf hin, dass beide auf ihre Weise die Existenz in einem umfassenderen Sinne begründen und spiegeln. Sie performieren das Maximum eines Lustversprechens mit gleichermaßen existenziellen wie leiblichen Facetten:

»Die Intensität der sexuellen Lust allein vermöchte nicht hinzureichen, den Platz, den die Sexualität im menschlichen Leben einnimmt, z.B. das Phänomen des Erotismus zu erklären, wäre nicht die sexuelle Erfahrung gleichsam ein jedermann und zu jeder Zeit zugängliches Zeugnis der Bedingung des Menschseins in seinen allgemeinsten Momenten der Autonomie und der Abhängigkeit« (Merleau-Ponty 1996: 200).

Das Geschehen im Museum und im Lustgarten ist psychohygienisch aufeinander bezogen, ohne jedoch zu einer befriedigenden Antwort, einer vermeintlich erlösenden Stillstellung (oder politisch: dem Ende der Geschichte) zu führen. In historischer Ermangelung einer medialen Alternative beginnt die Kunst-Flanke des Lustgartens deshalb zu wuchern. Erst eröffnet ein Museum, das *Neue Museum*. Der Bildungs-Effekt der Bürger (noch um 1840 sind das in Berlin kaum mehr als 26.000 Männer mit Bürgerrechten nach dem Zensus des Drei-Klassen-Wahlrechts, von denen nur ca. ein Drittel das Wahlrecht auch ausübt, vgl. Heinrich 2015: 88) tritt aber nicht wie erwünscht ein, also war es noch nicht genug Museum. Das, was heute als weltberühmte Museumsinsel bekannt, ist die Folge dieses ›noch nicht genug‹. Es ist eine Reaktion des seiner selbst unbewussten Nihilismus, von dem Werner Hamacher spricht. Indem man annimmt, dass die von Museen gesammelten und in ihnen zu betrachtenden Werke Sinn repräsentieren, verdrängt man, dass es ihn, den Sinn, nicht als etwas Vorzufindendes gibt. So bleibt dann nur die konsekutive Verschiebung

der Sinn-Frage in Gestalt eines weiteren Museums. Das 1829 eröffnete *Neue Museum* wird durch einen Bau eines neuen *Neuen Museums*, das ab Mitte der 1850er-Jahre diesen Namen trägt, zum *Alten Museum*. Da aber auch das nicht die erwünschte Wirkung zeitigt, kommt 1876 die *Nationalgalerie* hinzu, die zumindest 100 Jahre so heißen darf, bevor die Folgen zweier Weltkriege auch diese zu einer *Alten* machen werden. Kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert kommt das *Pergamonmuseum*, das heute meistbesuchte Museum in Deutschland hinzu, 1904 folgt das Bode-Museum. Jüngst ergänzt eine groß geratene Serviceanlage die Museen, gefolgt von einem einer Schenkung zu verdankenden Gebäude namens *Haus Bastian*, das sich als ›Tor zur Museumsinsel‹ ganz dem verschrieben hat, was im Nachdenken über das Museum meist als sekundär angesehen wird, doch tatsächlich vielleicht das romantische Unbewusste des ganzen Unterfangens ist: die Vermittlung. Was ihr Inhalt ist, ist die Frage, vor der alles flieht und von der doch alle an- und aufgesaugt werden. Die von Lacoue-Labarthe und Nancy geforderte ›Wachsamkeit‹ heißt dann mit Blick auf Vermittlung, alle Anstrengungen, sie als überflüssig wegzuerklären, sie zu professionalisieren oder durch irgendwie transzendente Autoritäten zu ersetzen, kritisch zu beäugen. Am Anfang war, so ließe sich vielleicht sozialmedientheoretisch sagen, nicht das Wort, sondern die Vermittlung, und der Inhalt einer Vermittlung ist immer eine andere Vermittlung. Jedenfalls wenn es um das geht, was in Museen passiert. Solange man sich dies nicht vergegenwärtigt, kehrt es als Verdrängtes unkontrolliert wieder. Auch das hat seine Geschichte.

Die *documenta* als Lustgarten der Vermittlung

Auf der Ebene der Kunstausstellungen ist dafür die Geschichte der *documenta* das beste Beispiel und das womöglich nicht zufällig. Kassel hat eine der größten zusammenhängenden Museumslandschaften Deutschlands aufzuweisen und vor allem das erste von vornherein als öffentliches Kunstmuseum gebaute Gebäude überhaupt, das bereits 1779 (also 50 Jahre vor dem *Neuen Museum* in Berlin) fertiggestellte *Fridericianum*: Institutionenwerdung der Exposition von Kunst als Medium bürgerlicher Bildung. So etwas verpflichtet. Im Zweiten Weltkrieg war Kassel wegen der dort produzierenden Rüstungskonzerne zu 80 Prozent von alliierten Bombern zerstört worden. Der Begründer der *documenta*, der Kasseler Arnold Bode, hatte die Idee, die darniederliegende Stadt zur Schaustätte der Kunst der Welt zu machen und mit ihr ein Medium zu haben, woran die Bevölkerung sich würde aufrichten und wieder orientieren können. Heilung durch Kunst. Tatsächlich war bereits die erste *documenta* 1955 ein enormer Erfolg.

Was die *documenta* von anderen Kunstausstellungen unterschied, und in gewisser Weise bis heute unterscheidet, war der selbstbewusste Ansatz des Kurators Arnold Bode: Nicht das einzelne Werk mache die Erfahrung der Kunst aus, sondern das Ausstellen, das heißt die Versammlung von Kunstwerken in ein Raumgefüge. Bode nannte »Inszenieren«, was aus den Werken der Kunst erst Kunstwerke im vollumfänglichen Sinne mache und erst das Erlebnis und das »sehende Verstehen« der einzelnen Werke ermögliche: »Bode verweigert eine analytisch-interpretierende Erklärung durch andere Medien und Stimmen. Es ist alleine die direkte Konfrontation von Kunstwerk und Betrachter in einem komponierten Raum« (Siebenhaar 2017: 107). Anders ausgedrückt: Zwar vermitteln sich die

Werke nicht selbst, doch benötigen sie auch keine zusätzliche Vermittlungsebene; es ist allein die Konstellation der Werke, die das besorgt. Diese Behauptung trug solange, das heißt bis zur *documenta 3*, wie das öffentliche Bewusstsein von der Vorstellung ausging, dass die Auswahl der zu zeigenden und zu collagierenden Werke gut (nämlich durch eine Autorität mit Mehrwissen) begründet sei und nicht bloße Willkür oder Kontingenz. Dann gelangten andere Bildmedien ins Private wie ins Öffentliche: Zeitschriften und Magazine im preiswerten Rotations-Farbdruck, sowie das Fernsehen mit seiner ständig steigenden Zahl an Zusehern und Zuseherinnen, machte alternative Bildwelten sichtbar und damit die Möglichkeit einer Auswahlwillkür überhaupt erst gewahr und weitflächig diskutierbar. Die Autorität der Auswahl wurde zweifelhaft, und Bode konnte sich nicht mehr halten.

Nach einer Übergangsdokumentation mit der Leitung durch ein Komitee wurde, vorsichtig als »Generalsekretär« titulierte, Harald Szeemann zum leitenden Kurator der *documenta 5* berufen. Sein Ansatz, auch Werke, die von *outsidern* stammten, in die Exposition einzubeziehen, und insbesondere seine mehr auf soziale und weniger auf kunsthistorische Debatten hin angelegte Argumentation, führte zu der Fiktion, dass die Autorität hier mehr vom demokratischen Diskurs ausging als von der Idiosynkrasie einer Einzelperson. Nicht zuletzt deshalb gilt die *documenta* von 1972 als Zäsur in der Geschichte des *Museums der 100 Tage*. Seither ist die Künstlerische Leitung noch jeder *documenta* ein zentraler Affektattraktor bei der Deutung und Beurteilung der jeweiligen Schau gewesen. Wie diese es mit der Vermittlung hält, wurde entsprechend zu einem Prüfstein der jeweiligen Bewertung hinsichtlich der legitimen oder illegitimen Autoritätsgeste einerseits in Hinblick auf die Transzendenz der Werke (»Kunst darf nicht erklärt werden ...«), andererseits auf die Publikumsadressierung. Man muss hier nicht so weit gehen wie Kolb und Sternfeld, die behaupten, dass die Vermittlungsstrategie der *documenta* jeweils ein zentraler Impulsgeber für die ›Kunstvermittlung‹ von internationalen Museen gewesen sei und ist (Kolb/Sternfeld 2019: 204–206). Doch der erklärte temporäre Charakter und der Zwang, sich von den Vorgängerexpositionen zu unterscheiden, hat in der Tat zu einer Abfolge von Vermittlungsbemühungen geführt, die ein Abbild der Aporien und Antworten auf sie sind.

Hinsichtlich der Rolle der Autorität, des Vermittlungsauftrags und dessen Inhalts ist rückblickend das schon bei der *documenta 4* begonnene Engagement Bazon Brocks die entscheidende Zäsur. Getarnt als Kunstprojekt gelang es ihm, die Vermittlung in Form einer »Besucherschule« mit deklariertem pädagogischem Anspruch in die Kunstschau zu implementieren (vgl. z.B. Brock 1977). Dies ging nicht ohne Reibereien, Konkurrenzen und Empfindlichkeiten ab, stellt doch die Frage, was und wie vermittelt werden soll, immer auch die Autorität dessen oder derer in Frage, der oder die die Werke auswählt. Der König erhielt zwei Körper, die nie so ganz zueinander passen wollten. Die ›Naivität‹ besteht bis heute darin, die damit verbundenen und auf jeder *documenta* neu aufflammenden Differenzen zwischen Künstlerischer Leitung und der Kunstvermittlung für sekundäre Betriebskonflikte zu halten. Tatsächlich sind sie zentral, und insofern ist noch jede Vermittlungsstrategie auf den jeweiligen *documenta* Ausstellungen ein Symptom des seiner selbst unbewussten Nihilismus, der im Kern jedes musealen Ausstellens steht. Der Konflikt zwischen auratischer Autorität und Vermittlungsinhalt wurde etwa 1982 zeittypisch so ›gelöst‹, dass die Vermittlung ausgegliedert und an externe Spezialisten vergeben wurde. So konnte die Künstlerische Leitung frei agieren und andere Spezialisten sich mit dem

Ergebnis auseinandersetzen und daraus etwas formen, das der Vermittlung diene. Diese seither beibehaltene Arbeitsteilung begünstigte in der Folge eine immer stärkere Aufmerksamkeit für die Figur der jeweiligen Leitung, deren Auftreten und Aussagen wichtiger wurden als das didaktische Klein-Klein der unklar autorisierten Vermittlungsaktivitäten.

Die Transzendenzrolle, die eine Künstlerische Leitung immer auch innehat, gehört zu den Gegebenheiten, mit denen sie sich seitdem arrangieren muss. Jan Hoet etwa, der Künstlerische Leiter der *documenta 9* ging in die Marketing-Offensive: Einerseits betonte er regelmäßig, dass auch er nicht wisse, was Kunst sei und seine Meinung ohnedies völlig unwesentlich sei, andererseits nutzte er das Medieninteresse für seine Person weidlich aus, um Neugierde zu wecken und neue und andere Besucher für die *documenta* zu interessieren. Selbst die *documenta 12*, deren Künstlerische Leitung Roger M. Buergel ausdrücklich betonte, dass die Vermittlung »integraler Bestandteil der kuratorischen Komposition sei«, darunter aber eher den Verzicht auf Informationsangebote verstand, um so die Kunst besser für sich selbst sprechen zu lassen, wich nach Protesten auf einen Audioguide aus. In diesem erklang *his master's voice*: Buergel erläuterte salbungsvoll, was man empfinden möge angesichts der von ihm und Ruth Noack komponierten Räume. Aha. Na dann.

Auch die Geschichte der deklarierten Vermittlungsangebote unterlag und unterliegt einem solchen Wandel. Das beginnt zunächst bei den unmittelbaren Medien der Vermittlung: den *guides*. Welche Rolle nehmen sie gegenüber den Besucherinnen und Besuchern der *documenta* ein: Sind es Fach-Wissenschaftler und -Wissenschaftlerinnen? Auf Vermittlung spezialisierte Personen, die sich eher um die Stimmung kümmern und den Kunstbetrachtungen maieutisch beistehen? Oder sollten die Vermittler möglichst unwissend, »naiv« sein, um so die gemeinsame Diskussion um und über die Kunst zu befördern? All dies wurde erprobt, all dies war und ist umstritten, und *documenta* Historiker wie Harald Kimpel sprechen inzwischen von der Notwendigkeit der »Vermittlung der Vermittlung«, deren Konzepte sich vor die Werke geschoben hätten (vgl. z.B. Kimpel 2019: 199–203). Das kann man so sehen. Ebenso möglich ist, dass diese Vervielfachung der Vermittlung einerseits, die indirekte, aber umso wirkmächtigere auratische Autorität andererseits, die Folge der unbewussten Not ist, auf Transzendenz nicht verzichten zu wollen. Auch das »radikaldemokratische Museum« (Sternfeld 2018) wird sich die Gretchenfrage aller bunten Sach- und Lachgeschichten stellen lassen müssen: *Wie hältst du es mit der Vermittlung? Was also soll vermittelt werden? Wer autorisiert dies?*

Heilsimmanenz

Solange das Museum und die in ihm gezeigten Werke als Transendenzen ge- und behandelt werden, so lange ist es kaum möglich, auf diese Fragen überhaupt eine irgendwie sinnvolle Antwort zu geben. Bei einer Exposition geht es nicht um »das Werk« oder »die Kunst« und auch nicht um »die Künstlerin« oder »den Künstlerischen Leiter«, sondern um die *Rolle*, die all diese in einem Gesamtgefüge spielen. Und dieses Spiel kennt kein Außen. Entsprechend ist »die Vermittlung« nicht das, was zwischen Transzendenz und ihren Endverbrauchern installiert wird, sondern die währende Bedingung für alles andere. Es ist dann die Frage, wer in die Vermittlung einbezogen wird und wer nicht. Heilung lässt sich nur soweit davon versprechen, als man jedem Versuch des Ab- und Ausschlusses

gegenüber kritisch sein sollte, ohne ihn prinzipiell abzulehnen. Zuallererst betrifft das die Frage nach der Vermittlung selbst. Unsere ›Naivität‹ ist die Annahme, dass wir dieses Verlangen nach substanzieller Unmittelbarkeit je hinter uns gelassen hätten. Wir sind nie romantisch gewesen oder nie genug. Schwer zu sagen.

Immanenz bedeutet, dass jedes Ding, jede Idee, jedes Leben seine Widersprüche mit sich bringt, in denen und durch die Welt erst erlebbar ist. Kulturelle Artefakte sind Ausdrücke der damit verbundenen Bewegungen, im Kleinen wie im Großen. Darin ereignen sich Transzendenzeffekte, die für ein (Zusammen-)Leben nötig sein können, die aber pathologisch und destruktiv werden, wenn sie ihren Funktionscharakter verlieren und sich als substanziell gerieren. Von selbst tun sie das ohnehin; alles kommt darauf an, ihre Wahrnehmung und ihre Verwendung im Denken fluide zu halten. Diese Notwendigkeit wiederholt sich auf jeder Ebene. Für den Ausstellungsraum bedeutet dies eine Wachsamkeit für Transzendenzeffekte und Simulakren, die man nicht einfach in Frage stellen oder verwerfen kann, sondern deren Widersprüche man kenntlich machen muss. Das gelingt nicht selten dadurch, dass man die verschiedenen Effekte gegeneinander ausspielt, dadurch, dass man sie sich wechselseitig kommentieren lässt und in ihren Kontingenzen und Gründen exponiert, bis zur Kenntlichkeit entstellt. Ein solches Vorgehen entfernt die Synthesis des Verstandes von sich selbst und eröffnet Möglichkeiten einer anderen Wahrnehmung, eines anderen Denkens und Empfindens. Wozu das taugt, wozu es führt, das ist dann Draußen, im gar nicht so lustigen Lustgarten des Lebens zu erproben.

Wenn man heute dort nachschaut, schaut man in erster Linie auf Menschen, die auf Bildschirme in ihren Händen schauen: eine »Menschheit, die im Bilde ist«, wie es Dietmar Kamper in seiner Analyse von Hieronymus Boschs Triptychon *Garten der Lüste* treffend ausdrückte (Kamper 1995). Tatsächlich ist die Mitteltafel des erst später so betitelten Werkes der Inbegriff dessen, was sich im Lustgarten im Sinne des romantischen Unbewussten ereignen soll, ohne bereits eine Antwort zu sein. Das Triptychon ist das historisch-systematische *missing link* der verkorksten Geschichte des Lustgartens und der an ihn grenzenden Gebäude, insbesondere der Nordseite mit ihren wuchernden Museen und dem Heilsversprechen der Kunst. Das belegt auch die kunsthistorische Rezeption des Werkes. Nicht zufällig gibt es zu Boschs *Garten der Lüste* zwei diametral zueinander stehende Deutungen: Die ältere sieht in der Mitteltafel eine Warnung vor den Ausschweifungen der Wollust; die neuere, kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs von Wilhelm Fraenger aufgestellte These erblickt in ihr die Darstellung einer paradiesischen Utopie.

Aus Perspektive der Immanenz macht das keinerlei Unterschied. Beide Deutungen setzen von vornherein Transzendenz voraus, ein kontrollierendes Außerhalb des Szenarios, sei es als präexistierendes strafendes Gesetz (Todsünde und Hölle) oder als versöhnende Belohnung im Jenseits (Paradies), die über die Wahrheit oder Falschheit der Taten und Gedanken zu befinden wüssten. Lässt man diese Transzendenz beiseite, stellt sich die Sache im Lustgarten wesentlich anders dar: Er ist Ort des Austrags der menschlichen Fantasie und Einbildungskraft, in der die Körper die unterschiedlichsten Beziehungen zueinander eingehen können und dank der Medien, in denen sie sich zeigen, begegnen, kontrollieren, bewundern, bestaunen, karikieren, unterdrücken und in immer neuen Formen erproben können und müssen, was es heißt, miteinander zu sein und nicht zu wissen wozu. Der von Bosch mit Szenen und Geschöpfen der Fantasie gefüllte Raum des Lustgartens ist der des immanenten Austrags der Fragen, die dem Menschen zu beantworten aufgegeben ist.

»Der Garten der Lüste« [...] ist [...] ein Bild der Zuversicht« (Kamper 1995: 96). Es führt zur Immanenz des Imaginären; das könnte eine frohe Botschaft sein.

Literatur

- BELTING, Hans (2005): *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München: Beck.
- BROCK, Bazon (1977): *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, hg. v. Karla Fohrbeck, Köln: DuMont, Band 2 [= 178–413].
- DILLY, Heinrich (1986): »Hegel und Schinkel«. In: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler, Hamburg: Meiner, 103–116.
- EINHOLZ, Sibylle (1996): »Die Große Granitschale im Lustgarten. Zur Bedeutung eines Berliner Solitärs«. In: *Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins* 46, 41–63.
- FOUCAULT, Michel (1992): *Was ist Kritik?* Berlin: Merve.
- GEGNER, Martin (2018): »Die Öffentlichkeit der Platz-Architektur Berlins. Fünf Beispiele der baulichen Repräsentation einer gesellschaftlichen Konstruktion«. In: *Wolkenkuckuckshaus. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur* 23: 37, 57–83.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1982): »Über den Granit«. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 13, hg. v. Erich Trunz, München: dtv, 253–258.
- HAMACHER, Werner (1997): »Ausstellungen der Mutter: Kurzer Gang durch verschiedene Museen«. In: *geteilte Aufmerksamkeit. Zur Frage des Lesens*, hg. Thomas Schestag, Basel, New York u.a.: Peter Lang, 53–90.
- HEINRICH, Klaus (2015): *Karl Friedrich Schinkel, Albert Speer: Eine architektonische Auseinandersetzung mit dem NS*, Aachen, Frankfurt/Main u.a.: Arch+ & Stroemfeld.
- KAMPER, Dietmar (1995): »Eine Menschheit, die im Bilde ist«. In: ders., *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie*, München: Fink, 96–112.
- KIMPEL, Harald (2019): »Educational Twist. Von Solisten zu Choristen«. In: *bauhaus | documenta. Vision und Marke*, hg. v. Birgit Joos, Philipp Oswald und Daniel Tyradellis, Leipzig: Spector Books, 199–203.
- KOLB, Gila/STERNFELD, Nora (2019): »Glauben Sie mir. Kein Wort.« Vier Thesen zur Entwicklung der Kunstvermittlung mit den documenta Ausstellungen 10–14«. In: *bauhaus | documenta. Vision und Marke*, hg. v. Birgit Joos, Philipp Oswald, Daniel Tyradellis, Leipzig: Spector Books, 204–206.
- LACAN, Jacques (1996): *Seminar VII (Die Ethik der Psychoanalyse)*, Weinheim, Berlin: Quadriga.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe/NANCY, Jean-Luc (2016): *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*, Wien: Turia & Kant.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter.
- L.O. (2001): »Berliner Lustgarten. Eine grüne Oase für die ›Tempelstadt der Kultur«. In: *Der Tagesspiegel*, 24. März 2001, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/berliner-lustgarten-eine-gruene-oase-fuer-die-tempelstadt-der-kultur/213984.html> (12.2.2020).
- NANCY, Jean-Luc (2019): *Sexistenz*, Zürich: diaphanes.
- SIEBENHAAR, Klaus (2017): *documenta. A Brief History of an Exhibition and its Contexts*, Berlin, Siebenhaar Verlag.
- STERNFELD, Nora (2018): *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin: de Gruyter.
- TYRADELLIS, Daniel (2018): »Melvilles Stein (Schluss mit Paulus)«. In: *Bleibende Steinzeit*, hg. v. A.L. Hofbauer, Wien: Sonderzahl, 83–91. (=Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft 42).