

Zusammengetragen Abgestellt Entfallen

Über den Umgang mit Depot-Beständen

Master-Arbeit zur Erlangung des akademischen Titels MEd, Master of Education

Verfasst von Ramona Hirt, BA

Matrikelnummer 01574026

Betreut von Univ.-Prof. Mag.phil. Dr.phil. Eva Kernbauer

Universität für angewandte Kunst, Wien

Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

Studienkennzahl: US 196 071 072

Studienrichtung: Lehramt für Textiles Gestalten (TEX) und Technisches Werken (DAE)

Wien, Mai 2021

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit wird bestätigt, dass ich diese Master-Arbeit selbstständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe. Dass diese Master-Arbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, sowie dass dieses hier vorliegende Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Ramona Hirt', with a stylized flourish at the end.

Ramona Hirt, BA

Wien, Mai 2021

Herzlichen Dank!

An erster Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei Eva Kernbauer für die immerwährende Inspiration, herausfordernde Debatten und Unterstützung bedanken – die wesentlich für meine Entwicklung innerhalb des gesamten Studienweges waren!

Sowie ebenfalls bei Patrick Werkner, der als Lehrender an der Universität für angewandte Kunst nachhaltig Felder eröffnet hat, die unter anderem auch zu dieser Master-Arbeit geführt haben.

Vielen Dank auch an alle weiteren, auf irgendeine Weise in das Studium involvierten Lehrenden und StudienkollegInnen.

Darüber hinaus möchte ich mich vor allem bei meinem Partner, Freunden und Familie für den anhaltenden Support sehr bedanken!

Inhalt

1. Vorwort	Seite 6
2. Einleitung und Hintergrund	Seite 7
2.1. Sammeln und Verwahren	Seite 11
3. Fokus innerhalb dieser Abhandlung	Seite 14
3.1. Aktuelle Debatte	Seite 19
3.2. Zurückgeben	Seite 20
4. Geschichte des Depots	Seite 26
4.1. Ursprung	Seite 28
4.2. Eigenschaften	Seite 29
4.3. Architektur und Anatomie	Seite 31
4.4. (Be-)Nutzung	Seite 33
4.5. Menschen im Depot	Seite 35
5. Begegnungen mit dem Depot	Seite 37
5.1. Zentraldepot KHM-Museumsverband	Seite 37
5.2. Kunstsammlung und Archiv der Angewandten	Seite 39
5.3. Surrealistische Sammlung	Seite 40
5.4. Weltmuseum Wien	Seite 41
6. Möglichkeiten und Strategien	Seite 43
6.1. Erhaltung	Seite 43
6.2. Digitalisierung	Seite 44
6.3. Restitution	Seite 47
6.4. Deakzession	Seite 51
6.5. Zeigen	Seite 52
6.5.1. Schaudepot	Seite 54
6.5.2. KünstlerIn als KuratorIn	Seite 57
6.5.2.1. Defrosting the Icebox	Seite 60
6.5.2.2. Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures ...	Seite 62

7. Schlussbetrachtung	Seite 66
7.1. Konklusio	Seite 68
7.2. Ausblick	Seite 70
8. Quellenverzeichnis	Seite 72
8.1. Literatur	Seite 72
8.2. Online	Seite 74
8.3. Abbildung	Seite 77

1. Vorwort

In dieser Master-Arbeit mit dem Titel *Zusammengetragen – Abgestellt – Entfallen. Über den Umgang mit Depot-Beständen* werden verschiedene Aspekte zu Beständen in Depots von Bundesmuseen analysiert und untersucht. Vor allem die vorherrschende Unkenntnis über Inhalt und Zustand dieser Lagerorte wird behandelt. Insbesondere wird ergründet, was das sogenannte *Bewahren* mit sich bringt.

Die Aktivierung von Depot-Beständen steht auf den nächsten Seiten im Fokus. Vorgehensweisen für eine mögliche Belebung werden ausgearbeitet sowie des weiteren auf ihre Fähigkeit zur Kontextualisierung hinterfragt.

Hierfür werden Entwicklungswege von Depots erkundet und museologische Bedingungen als auch Strategien angeführt, wie ebenso strukturelle Notwendigkeiten für Restitutionen herausgearbeitet. Denn einen weiteren Schwerpunkt in dieser Arbeit bildet die aktuelle Debatte um Kunst- und Kulturgüter, die durch kolonialen Bewegungen in den Sammlungen und Depots befinden.

Zu dieser Problematik wurden Befunde und Stellungnahmen vor allem von Bénédicte Savoy, sowie den in Zusammenarbeit mit Felwine Sarr ausgearbeiteten Bericht zur Restitution von Depot-Gut in Frankreich, herangezogen und für die Argumentation genannt.

Des weiteren waren diverse Texte von Martina Griesser-Stermscheg, Diskussionen rund um Kanon- und Museumskritik, als auch persönliche Begegnungen mit verschiedenen Depots für diese Master-Arbeit richtungsweisend. Darüber hinaus künstlerische Arbeiten im und zum Depot, die auf unterschiedliche Weise auf die geltenden Bedingungen hinweisen. Maßgeblich für die Auseinandersetzung war nicht zuletzt die lange Neugierde gegenüber dieser verborgenen Orte, die Kontextualisierung dieses Themas über den vorangegangenen Bachelor- sowie dem aktuellen Master-Lehrgang hinweg und die anhaltende Notwendigkeit, Bedingungen für Geschichte und Geschichtsschreibung zu hinterfragen.

2. Einleitung und Hintergrund

Die Entstehung und Entwicklung von Museums-Depots erstrecken sich über lange Zeiträume, in denen es durch verschiedene Personen und facettenreichen Gegebenheiten, durch Handel, Tausch und/oder auch durch Raub zu einer Anhäufung von allerlei Dingen aus verschiedenen Kulturen und Kontexten gekommen ist.

„Welcher Prozess unter dem Begriff des Sammeln zu verstehen ist, ist allgemein bekannt. Es kann geschehen – Wasser sammelt sich in einer Pfütze – oder getan werden – als Handlung.“¹, meint Manfred Sommer am Beginn seines philosophischen Versuches zum Thema Sammeln.

Im Zusammenhang mit dieser hier ausgeführten textlichen Bearbeitung befassen wir uns vor allem mit der Handlung des Sammelns, mit einer bewussten Aneignung von Dingen als Besitz, zur Präsentation und Verwahrung, oft als Geste von Stärke und Überlegenheit – weder reflektiert, noch langfristig nachhaltig gedacht.

Als metaphorische Grundidee eines Depots wird bei unterschiedlichen Quellen auf die biblische Arche Noah verwiesen. Diese stellt den Versuch dar, eine von menschen gemachte Auswahl aller Dinge für die Herausbildung einer neuen Geschichte auszuwählen. Jeweils ein Arche-Typ, ein Arche-Paar, wurde auserkoren, um in das neue Zeitalter übernommen zu werden und für die Zukunft zu bestehen. „Gerne wird ihre Darstellung als Symbol für das menschliche Abstraktionsvermögen bemüht und die Fähigkeit, wesentliche Komponenten der Schöpfung in einem vom Menschen erdachten Rahmen zu definieren. (...) Der Schöpfungsakt entspricht dem Ordnen des Chaos durch Gott.“² Überträgt man dieses Bild – hier von der Restauratorin und Museologin Martina Griesser-Stermscheg beschrieben – auf das Depot im Museum, wird schnell klar, dass durch eine Auswahl von Dingen es unumgänglich auch andererseits zu einem Wegfall, zu einem Verlust, kommt.

¹ Vgl. Sommer, Manfred: Sammeln. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999, S. 18–20

² Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 128–129

Verschiedenen Ideologien führen zu einer Konstruktion von Geschichte und Gegenwart, die anhand von Gütern, Erzählungen und Gesten fundiert wird. In einem starken Zusammenhang stehen hier auch Machthierarchien, die durch ein europa-zentralisiertes Denken beeinflusst, sich am Fundus *Erde* bedient. Ein zusammengetragener Bestand repräsentiert den Prozess des Aneignens und Aufbewahrens – und versucht, ein Verständnis von Welt durch die sammelnde Person oder Institution abzubilden.

Die Artefakte repräsentieren ein Bedürfnis von verschiedenen Individuen (SammlerInnen, ForscherInnen, ...) sowie Einrichtungen (Museen, Nationen, ...). Zusammenschlüsse wurden gegründet (als Beispiele: Anthropologische Gesellschaft von Wien, 1870 ³; Berliner Gesellschaft für Anthropologie, 1869 ⁴) und representative Gebäude zur Präsentation gebaut (Kongo-Museum Brüssel, 1898 ⁵; Neue Burg in Wien, 1928 ⁶). Für die Verwaltung von Sammelgut wurde die Disziplin der Musealisierung erarbeitet und zweckmäßige Systeme entwickelt.

Man war in der Position zu sammeln und somit eine handelnde und dominante Rolle zu übernehmen. Damit verbunden ist ein starker Ein- und Ausschluss von Dingen sowie auch von Tatsachen. „Eng verbunden mit diesem Sammeln ist das Bedürfnis, durch das Gesammelte die ausgezeichnete eigene Herkunft zu legitimieren und deren Bedeutung auf die eigenen Nachkommen zu übertragen. (...) Das Verlangen nach Geschichte wird anschaulich, es vergegenständlicht sich im Gesammelten.“ ⁷

Auch als Geste der Macht diente das Gesammelte zur Konstruktion eines Kanons, der dem Selbstbild einer Kultur entsprach und deren Meistererzählung dadurch nachvollziehbar begründet werden soll – denn: Argumentationsketten regeln Machtverhältnisse. Anhand der 2017 bis 2019 im Weltmuseum Wien gezeigten Ausstellung *The Master Narrative* ⁸ von Lisl Ponger erzählt Tim Sharp: „Sie [die Metaerzählung] ist darüber hinaus zutiefst mit der Konstruktion der Selbstbilder von Gemeinschaften befasst und steht somit aufs Engste mit der Art und Weise, wie wir andere Kulturen betrachten, in Verbindung.“ ⁹ Wer in Besitz von Wissen und dieses Wissen untermauernder Güter ist, ist somit auch in der Position des Erzählens und Gestaltens. Von daher bilden jegliche Art von verwahrtem Angesammelten eine Lagerstätte für die Begründung eines Kanons. Vorhandenen Bestände sind ein unfassbares Reservoir, durch das man bei Bedarf neue Sachzusammenhänge bilden kann.

3 Anthropologische Gesellschaft Wien. Quelle: <http://ag-wien.org/ueber-die-ag/geschichte> [19.02.2021]

4 Freie Universität Berlin, Institut für Sozial- und Kulturanthropologie. Quelle: https://www.polsoz.fu-berlin.de/ethnologie/institut/ueber_das_institut/index.html [19.02.2021]

5 Afrika Museum, Tervuren. Quelle: <https://www.africamuseum.be/de/discover/history> [19.02.2021]

6 Weltmuseum Wien. Quelle: <https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns/#aufgabe-amp-geschichte> [19.02.2021]

7 Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005, S. 33

8 Weltmuseum Wien, *The Master Narrative*. Quelle: <https://www.weltmuseumwien.at/ausstellungen/themasternarrative/> [09.03.2021]

9 Sharp, Tim: Die teilnehmende Beobachterin auf dem Postamt. In: Weltmuseum Wien (Hg.): Lisl Ponger - *The Master Narrative*. Weltmuseum Wien, Ausstellungskatalog 2017, S. 5

Europäische Museen sammelten national und es bestand ein Wettbewerb unter den Häusern, wer mehr besitzt, wer die größere Sammlung vorzuweisen hat.¹⁰ Die meistverbreitete Sammlungsbewegung war immer auf Lücken konzentriert – dort, wo in der Sammlung eine Leerstelle war, musste man diese mit Bestand auffüllen. „Die Logik von damals war die Serie. (...) Man sammelt auf Lücke.“ Denn: „Das Gemeinsame bestimmt den Wert einer Sammlung, ihrer Aussage.“¹¹

Hinsichtlich der Depots von Museen steht fest, dass die SammlerInnen eine Agenda hatten, einen Passion, einen wissenschaftlichen Auftrag, eine Überlegenheit, einen manische Leidenschaft und/oder vieles mehr.

Die Auswahl der Objekte viel mancherorts zufällig und dann wieder aufgrund des Stellenwertes. Seltenes war von großer Interesse. „Das für die Erinnerung so wichtige Kriterium der Relevanz findet seine Entsprechung im Wert der Gegenstände einer Sammlung, der durch materiale Kostbarkeit, Knappheit oder eine hingefügte Bedeutung entsteht.“¹²

Aufgrund der neuen Sicht auf *Welt* führt diese ausgiebige Lust aber auch Drang am Sammeln und Besitzen zu Platzmängel in den Räumen der Wunderkammern und Museen, in denen all die Dinge aufbewahrt wurden. Die Umverfrachtung von Gütern von einem Ort zum anderen, stellt eine logistische Herausforderung in der Verwahrung dar, denn: „... seit gesammelt wird, muss auch verstaut und gelagert werden.“¹³

Und dann: „Platznot, da war sie also, und mit ihr wurde ein Vorrat – ein Depot – angelegt.“¹⁴ Aus dem ursprünglichen Zusammenhang entnommen, befinden sich Güter zeitlich und räumlich entfernt von ihrem Ursprung verwahrt in Ausstellungen, jedoch meist in unerwartet großer Menge verstaut und vergessen in den Depots der europäischen Museen.

Ehemals fürstliche Sammlungen bilden in einem großen Ausmaß das Fundament für Sammlungen der Bundesmuseen, die in Österreich dem Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport¹⁵ unterliegen. Zum Einstieg betrachten wir als Beispiel das Weltmuseum Wien in diesem Zusammenhang etwas näher.

„Fasziniert vom Exotischen und gepackt von Sammelleidenschaft, bereisen im 19.

10 Savoy, Bénédicte im Gespräch mit Böhmermann, Jan. Interview zu Kolonialkunst im Humboldt Forum. ZDF Magazin Royale, Abrufbar seit 11.12.2020 (bis 11.03.2021). Quelle: <https://www.zdf.de/comedy/zdf-magazin-royale/interview-benedicte-savoy-100.html> [12.12.2020]

11 Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005, S. 53

12 Assmann, Aleda: Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon. In: Csáky, Moritz und Stachel, Peter (Hg.): Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeitpeicher des Gedächtnisses. Passagen Verlag, Wien, 2001, S. 24

13 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 9

14 Ebd., S. 36

15 Teil der Bundesmuseen sind: Albertina, Belvedere, Kunsthistorisches Museum, MAK, Museumsquartier Wien, mumok, Naturhistorisches Museum, Technisches Museum Wien, Österreichische Nationalbibliothek. BMKÖS, Kulturinstitutionen des Bundes. Quelle: <https://www.bmkoes.gv.at/Kunst-und-Kultur/kulturinstitutionen-des-bundes/Bundesmuseen.html> [08.04.2021]

Jahrhundert drei junge Erzherzöge die Welt. Zwei von ihnen planen Privatmuseen: zur Selbstdarstellung und um ihre monarchischen Qualitäten zu betonen. Franz Ferdinand gießt seinen imperialen Machtanspruch in die Worte: *Ich leide an Museomanie!*¹⁶



Abb. 1: Einblick Saal *Sammlerwahn. Ich leide an Museomanie!*, Weltmuseum Wien
© KHM-Museumsverband

Ästhetisch sehr wirksame präsentiert das Weltmuseum Wien heute diese Anekdote seines Sammlungsgründers Franz Ferdinand von Österreich-Este. In den Jahren 1892 bis 1893 unternahm dieser eine zehn Monate andauernde Weltreise, von der er rund 14.000 Objekte mitgebracht hatte. Von indische Charakterköpfe, Tabakröhren, Götterfiguren, Musikinstrumente, Waffen bis über Masken und noch vieles mehr.¹⁷ Egal ob wertvoll oder Kitsch – es ging darum, einen Grundstock für das größte Privatmuseum zu sammeln, das Franz Ferdinand dann 1912/1913 in der Neuen Burg (auch der heutige Standort des Weltmuseum Wien) gründete.

Aus dieser Sammlungstätigkeit heraus hat sich über Jahrzehnte hinweg bis heute die stattliche Anzahl von rund 536.000¹⁸ an Objekten im Tiefenspeicher des Weltmuseums angesammelt – und der Bestand wächst noch weiter.

16 Weltmuseum Wien. <https://www.weltmuseumwien.at/schausammlung/#sammlerwahn> [04.03.2021] Weiters hat Franz Ferdinand in seinem Leben (ab seinem neunten Lebensjahr) ca. 275.000 Tiere erlegt. Vgl. Weltmuseum Wien. Insight Nr. 2 *Sammlerwahn. Ich leide an Museomanie*. Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=2X7Ra2l5P44> [04.03.2021]

17 „In Warenhäusern gekaufte Objekte.“ Vgl. Weltmuseum Wien. Insight Nr. 2 *Sammlerwahn. Ich leide an Museomanie*. Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=2X7Ra2l5P44> [04.03.2021]

18 „Die neun Sammlungen des Weltmuseums Wien bauen auf insgesamt etwa 250.000 ethnographischen Objekten, über 140.000 Photographien und 146.000 Druckwerken aus unterschiedlichen Teilen der Welt auf.“ Weltmuseum Wien. Quelle: <https://www.weltmuseumwien.at/sammlungsbereiche/> [06.04.2021]

2.1. Sammeln und Verwahren

Um den Ausgangspunkt dieser Master-Arbeit weiter zu beschreiben, nehmen wir nun Bezug einerseits auf die Wege der Objekte in Institutionen – und vorab auf die Orte selbst, in denen sie lagern.

Die Aufbewahrungsorte in Museen können eine Vielzahl von Bezeichnungen tragen: Depot, Sammlung, Lagerstätte, Speicher, Magazin aber auch Archiv. Abgesehen von organisierten Hallen können diese Orte oftmals Kammern, Keller, Dachböden oder andere unerwartete Plätze sein.

Sprachliche Begriffe lassen einerseits auf die Menge der Gegenstände, Objekte, Subjekte schließen, die an dieser Stelle gelagert werden und dort anzufinden sind. Andererseits lassen diese Worte auch auf den Zustand des Ortes schließen.

Die Menge an Bezeichnungen zeigt auch auf, dass diese Lager sehr unterschiedlich aussehen und organisiert sind. Von einem gut sortiertem und sauberen Raum bis hin zu verstaubten und unübersichtlichen Anhäufungen ist jeder Zustand vertreten. Teilweise sind dort Objekte in Vergessenheit geraten, anderswo präsent platziert oder in säurefreien Kartons verpackt und in Regale geschichtet.

Depots als Areale, in denen Dinge – die in den Dauerausstellungen keinen Platz gefunden haben – gelagert, gestapelt, verstaubt, sortiert, aufbewahrt, verborgen und ähnliches werden, stellen einen großen Anteil von Museumsbeständen dar. Denn: „Sammeln bedeutet immer auch deponieren. Die Entwicklungsgeschichte von Depots ist grundsätzlich eine von wachsenden Sammlungen in immer voller werdenden Räumen. (...) Heute ist das Depot zur selbstständigen Bauaufgabe geworden.“¹⁹

Depots sind grundlegend durch einen Inventarisierungs-Ablauf organisiert. Jedes Artefakt erhält bei Eintritt in die Sammlung eine Nummer, eine Bezeichnung und einen festgelegten Ort, damit es bei Bedarf aufgefunden wird. Jedoch: „Während die als wertvoll erachteten Sammlungsbestände inventarisiert sind oder zumindest im Bewusstsein der Verantwortlichen ihren Platz gefunden haben, sind die vermeintlich randständigen Sammlungen oftmals weder inventarisiert, noch im Gedächtnis der Mitarbeiter präsent. So finden neue Objekte Zugang in die Sammlung, die längst vorhanden sind, während die bestehenden aber vergessenen Sammlungen weder betreut noch angemessen verwahrt werden. Erst die vollständige Inventarisierung der Objekte kann bislang diesen Prozess beenden.“²⁰ Von einem funktionierendem System der Bestandsaufnahme gehen wir aus – wie wir sehen, ist dem ist aber nicht immer so. „Es fehlt nicht nur der Platz für Ausstellungen und Katalogisierung sondern auch der Überblick der Samm-

19 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 145

20 Heisig, Dirk: Sammeln und Entsammeln. Methode und Praxis des Projekts SAMMELN!. In: Heisig, Dirk (Hg.): Entsammeln. Neue Wege in der Sammlungspolitik von Museen. Verschenken, Tauschen, Verkaufen, Verbrauchen, Entsorgen. Ostfriesischer Landschaftliche Verlags- und Vertriebsgesellschaft mbH, Aurich, 2007, S. 22

lung als nicht mehr überschaubares Strandgut der Geschichte.“²¹ Die Vielzahl an Artefakten, die in Depots gelagert werden, überschreiten die Möglichkeit einer zeitnahen Aufnahme in eine Liste oder Dokumentation.

Als anschauliches Beispiel gilt es sich einfach in die Gründung des heutigen Weltmuseum Wiens hineinzuspüren und zu hinterfragen, wie sich der Umgang mit einem zeitlich kurzfristigen Zugang von 14.000 Objekten darstellen soll. Ein Gedankenspiel das schnell zeigt, wie viel Personal und Platz dafür notwendig wäre. Weder war es möglich, die große Anzahl an Sammlungszugängen zu dokumentieren, noch wurde es für notwendig erachtet. Die Disziplin der Museologie hat sich erst im Laufe der Zeit herausgebildet.

Ein weiteres Thema betrachten wir nun. „Die Vergangenheit als das schlechthin Entzogene scheint in den Exponaten noch einmal auf, die aus ihren Kontexten herausgelöst sind und zu keinem Gebrauch mehr tauglich sind. Die ehemaligen Funktionsträger sind dabei zu Zeichenträgern geworden. Als Relikte verweisen sie auf eine anderweitig nicht mehr zu fassende Vergangenheit.“²² Das Zitat von Aleda Assmann sensibilisiert darauf, dass Kunst- und Kulturgüter aus fremden Kulturen nicht als Kunst in die Museen gekommen ist, sondern als Artefakt, als Ding. Es gab historisch gesehen keinerlei Bemühungen, etwa KünstlerInnen namentlich zu dokumentieren, welche Objekte erstellt haben. Oder auch der Zweck vieler Objekte ging verloren. Das Augenmerk viel auf die SammlerInnen dieser Objekte, wie es einerseits heute noch in den Museumsräumen ersichtlich ist, sowie auch in der Benennung von Häusern selbst. Zu diesem Thema meinen Clémentine Deliss (Kuratorin und ehemalige Leiterin des Weltkulturen Museums Köln) und dem Forscher Frédéric Keck in einem Gespräch: „Personen, die das jeweilige Objekt schufen – der Name des Künstlers, des Handwerkers, des Designers oder des Technikers –, wurden einfach nicht registriert. Das hat zur Folge, dass diese kolonialistischen Sammlungen durch eine umfassende Anonymität gekennzeichnet sind.“²³

Wie also gestalten sich Depots? Die Fotografie von Stefan Oláh lassen einen Einblick gewähren, wie die Lagerung von Artefakten in Depots aussehen kann.

In der fotografischen Arbeiten *Inside the Museum Storage* ermöglicht der Fotograf einen Blick in Zustände verschiedener Depots. Seine Fotografien zeigen meist sehr zusammengeraumte und ordentliche Räume, die einerseits auf einen sorgfältigen Umgang in der Lagerung hinweisen können. Weiters aber auch die Anonymisierung von Depotgut durch Inventarisierung und Unterbringung verdeutlichen.

21 Connemann, Gitta: Grußwort. In: Heisig, Dirk (Hg.): Ent-sammeln. Neue Wege in der Sammlungspolitik von Museen. Verschenken, Tauschen, Verkaufen, Verbrauchen, Entsorgen. Ostfriesischer Landschaftliche Verlags- und Vertriebsgesellschaft mbH, Aurich, 2007, S. 9

22 Assmann, Aleda: Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon. In: Csáky, Moritz und Stachel, Peter (Hg.): Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeitpeicher des Gedächtnisses. Passagen Verlag, Wien, 2001, S. 24

23 Deliss, Clémentine / Keck, Frédéric: Occupy Collections!*, Quelle: https://www.documenta14.de/de/south/456_occupy_collections_clementine_deliss_im_gespraech_mit_frederic_keck_ueber_zugang_verteilung_und_interdisziplinaeres_experimentieren_oder_ueber_die_dringlichkeit_der_remediation_ethnografischer_sammlungen_ehe_es_tatsaechlich_zu_spaet_dafuer_ist [28.12.2020]



Abb. 2: *Depot 56*, Museumsdepots – Inside the Museum Storage
© Stefan Oláh

Hier abgebildet sind eine große Menge an wiederverwendeten Bananenschachteln, mit Aufschrift zum Lagergut. Sie verwehren den Blick auf den Inhalt und stellen ein anonymisiertes Ordnungssystem dar.

Diese fotografische Ästhetisierung von handelsübliche Schachteln mittels Anordnung, Beleuchtung und dem begleitenden Mythos zum imaginierten Inhalt, macht BetrachterInnen zwar ein System von Struktur und Ordnung glaubhaft. Auf dem zweiten Blick jedoch offenbart diese Fotografie auch die sperrige Handhabung von Depotgut und bietet vielmehr die Tatsache an, dass der Inhalt diese Lagerungshülle wohl niemals wieder verlassen wird.

Das Verstauen von Dingen in Schachtel, geschlossenen Regalen, Kästen und ähnliches lässt Güter – die sich in einem zeitlich und räumlich abgesonderten Ort zu ihrem Ursprung befinden – innerhalb des Depots so noch einmal in eine entfernte Dimension entrücken.

Bilder wie diese eröffnen (manchmal erst auf dem zweiten Blick) die Frage nach dem Inhalt der Bananenschachteln, Regale und Kisten und nach dem Ort der Lagerung – denn dargestellt wird hier sehr deutlich das Nicht-Sichtbare.

Eine Ästhetik der Ordnung und der Kontrolle über die Bestände, wirkt somit parallel – einerseits als verschlossen in Schränken und weiters unzugänglich, wie gelagert in abgelegene Dachbodenspeicher oder Depots in der Peripherie.

3. Fokus innerhalb dieser Abhandlung

Depots tragen also stark zu unserer kulturellen Entwicklung bei – mehr noch: sie sind prägend. „Das Museumsdepot nimmt die zentrale Stellung im Kreislauf der theoretisch-praktischen Bedeutungsproduktion in musealen Sammlungen ein. Hier laufen alle Fäden zusammen. Langfristig betrachtet ist es das pochende Herzstück jedes Museums.“²⁴ Dieser Knotenpunkt von Kultur ist für alle Beteiligten an Kultur jedoch weder sichtbar, noch nutzbar und auch oft nicht verfügbar.

Wie also umgehen mit dieser Vielzahl an Beständen? Wie sich zurechtfinden in diesem umfassenden Kontext? Wie nicht in Schockstarre verfallen vor der unübersichtlichen Fülle an Dingen und Informationen? Wie nicht gelähmt sein von den historisch erstellten und weiter-gewachsenen Ungleichheiten?

Nachdem dies ein in die Geschichte zurückreichender und präsenter Kontext ist, der vielschichtige Gesichtspunkte beinhaltet, muss in dieser Auseinandersetzung ein weiterer Rahmen gezogen werden.

Das seit 1948 in Österreichische bestehende Nationalkomitee des International Council of Museums (ICOM) stellt den Zweck von Museen folgendermaßen dar: „Interesse und Engagement für die Aufgaben von Museen – das Sammeln, Bewahren, Ausstellen, Erforschen und Vermitteln von Kulturgut – stehen im Zentrum unserer Aktivitäten, um unser gemeinsames kulturelles Erbe zu bewahren.“²⁵ Doch was bringt dieses *Bewahren* mit sich? Wie erfolgt und gelingt es? Und welche zeitgemäßen Zugänge gibt es? Heißt bewahren vor einer Vergänglichkeit konservieren? Oder kann bewahren auch eine zeitgemäße Entwicklung sein?

Auf den nächsten Seiten gilt es nun also darzulegen, dass Sammeln oder das Gesamte von früher, heute eine Übernahme von Verantwortung mit sich zieht, die einen

24 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 113

25 ICOM Österreich: Über uns. <http://icom-oesterreich.at/page/icom-oesterreich> [04.02.2021]

bewussten Blick und auch eine zeitgemäße Neubewertung, eine Positionierung der Erben dieser Sammlungs-Depots von öffentlichen Museen verlangt und nicht nur ein Umdenken, sondern auch eine bewusste Umsetzung in Handlung erfordert. „Ausgehend von dieser Aktivierung, entwirft der Text [*Activate Facts! Von sprechenden Tatsachen*] einen möglichen Zugang zu kolonialen Objekten und hinterfragt ihren Status in Museen und Sammlungen. (...) Die folgenden Überlegungen basieren auf der Annahme (...), dass Objekte als Agenten in der Verhandlung von Geschichte beteiligt und als politische und soziale Akteure darin beweglich sind.“²⁶, schreibt Regina Sarreiter, die unter anderem am Haus der Kulturen der Welt tätige Anthropologin.

Um auf die Wichtigkeit der Restitution hinzuweisen, erörtert Savoy die Bedeutung der Dinge. Bestände in den Depots werde zumeist als *Objekt* oder auch als Artefakt bezeichnet. Die etablierte Kunsthistorikerin macht in ihren Auseinandersetzungen nachdrücklich darauf aufmerksam, dass nicht jedes Objekt ein *Objekt* ist, sondern wir hier auch ganz oft von einem *Subjekt* sprechen müssen, um den Tatsachen angemessen zu entsprechen und die Diskussion zur erforderlichen Geltung zu bringen.

Der Philosoph und Kulturkritiker Walter Benjamin meint in seinem vielzitierten Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* dazu: „Die ursprüngliche Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang fand ihren Ausdruck im Kult. Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen.“²⁷ Viele der sich in Depots europäischer Museen befindende Artefakte sind also Subjekt, da sie in ihrem kulturellen Ursprung eine Funktion erfüllten oder als Wesen gesehen werden. Diese Subjekte machen etwas mit ihrer Umgebung. Ohne diese Artefakte kann eine soziale oder politische Handlung nicht stattfinden.

Als Beispiel nennt Savoy unter anderem ein Accessoire für eine Krönung, ohne dem dieser Akt nicht vollzogen werden kann und somit im weiteren es nicht möglich ist, den neuen Anführer oder die neue Anführerin zu küren. „Das Artefakt hat somit Tatkraft. Es ist also kein Fetisch, sondern Subjekte.“²⁸

Weiters weist Savoy verstärkt darauf hin, dass diese Artefakte aktiv sind, da sie etwas mit der Gesellschaft rund um sich machen. Artefakte bereichern die Kultur und sind wesentlich für diese. Sie sind unsterblich und als solche beobachten Objekte uns, sie wachen über die Geschichte – und nicht umgekehrt. Wir sind sterblich – die Objekte jedoch sind unsterblich.²⁹

An dieser Stelle noch zur Klärung die Erwähnung, dass innerhalb dieser textlichen Bearbeitung der Fokus auf Objekten und Subjekten liegt, die auch an manchen Stellen voller Respekt als Artefakten oder Dinge bezeichnet werden.

26 Sarreiter, Regina: *Activate Facts! Von sprechenden Tatsachen*. In: Höllwart, Regina (Hrsg.). *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*. Berlin, 2016, S. 117

27 Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2003, S. 16

28 Savoy, Bénédicte: Friederike Krippner spricht mit Bénédicte Savoy. Akademisches Viertel, 16. April 2020, Podcast Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaft Jahresthema 2019/20 „Naturgemälde“

29 Vgl., ebd.

Die thematische Konzentration liegt nicht auf Archivalien (Dokumente, Schriftverkehr, etc.).

In dieser Arbeit soll es weiters nicht ausschließlich um Subjekte und Objekte gehen, die in ethnologischen Museen gesammelt werden – sondern grundlegend allgemein gehalten um Depot-Gut.

Denn die LeserInnen soll auch begleiten, dass Depots mit zahlreichen Gütern gefüllt sind, die grundlegend die Frage stellen, in wie fern das Horten von all dem kulturell und gesellschaftlich sinnvoll ist. Oder muss es sinnvoll sein? Was bringt dieser Besitz mit sich?

Befassen werden wir uns hier mit Bundesmuseen (bei denen die Trägerschaft in der öffentlichen Hand liegt) und ihren Depots, verortet in den großen Städten Österreichs – wie auch Europas.

Ausschlaggebend hierfür ist die Tatsache, dass Bestände der Bundesmuseen in das Nationalerbe eines Staates eingegliedert wurden und somit Möglichkeiten zum Umgang mit (Depot-)Beständen sich organisatorisch an andere Rahmenbedingungen orientieren als Privatmuseen und deren Bestände.

Daraus folgt, dass private Sammlungen sowie auch Zolldepots, innerhalb dieser Arbeit nicht explizit miteinbezogen wurden, da sie bezüglich der rechtlichen Rahmenbedingungen anderen Möglichkeiten ausgesetzt sind. Vor allem im Zusammenhang mit verwahrten Beständen in Zolldepots wäre eine eigene Diskussion notwendig, da komplett intransparent ist, welche Bestände als Spekulationsobjekte in solche Depots verpackt abgeschottet gelagert werden.

Weiters wird nicht auf Sammlungen, die durch Christianisierungsaktivitäten ³⁰ entstanden sind, explizit eingegangen.

Die Erfragung bezüglich der Beschaffenheit und Inhalte der Depots von Bundesmuseen ist also der Kern innerhalb dieses Textes. Gedanklich konzentrieren wir uns auf Objekte und Subjekte, die aus einem geschichtlichen Ursprung heraus aus ihrer Herkunft entnommen in einem Vakuum verharren oder schon vergessen wurden – da sie zu einem Zeitpunkt in ein Depot gelangt sind, in dem große Mengen einen ähnlichen Weg genommen haben. Denn: „Die großen Museen Europas sind großartige Bewahrer der menschlichen Kreativität und zugleich die Verwahrer einer oft gewaltsamen und in der Öffentlichkeit noch zu wenig bekannten Aneignungsdynamik.“ ³¹

Betrachten wir zum Beispiel die Anzahl (exemplarisch wie im Text oben anhand des Weltmuseum Wien), stellt sich unweigerlich die Frage nach dem Ursprung und dem Weg der Objekte und Subjekte in die Depots, der sehr oft mit kolonialen Bestrebungen und die damit einhergehenden Gräueltaten zu tun hat.

Bezogen auf den Begriff des Kolonialen ist zu erwähnen, was die Arbeitsgruppe Pro-

30 „1925 wurde in Rom die Esposizione missionari vaticana gezeigt, die größte Missionsausstellung des Jahrhunderts, für die Dutzende Priester in der ganzen Welt mobilisiert wurden, um möglichst schnell (teilweise mit Müh und Not) spektakuläre Stücke zu beschaffen.“ Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Matthes & Seitz, Berlin, 2019. S. 33

31 Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Matthes & Seitz, Berlin, 2019. S. 35–36

provenienzforschung in ihrem Leitbild zur Kolonialen Provenienzforschung sagt: „... den Begriff des *Kolonialen* weder auf eine bestimmte Zeitspanne noch auf eine bestimmte geografische Region einzuschränken. Zwar stehen ethnografische Sammlungen in den letzten Jahren besonders in der Kritik und bilden damit einen Schwerpunkt der Diskussion und Expertise in der Arbeitsgruppe. Ihre Bestände stellen aber nicht die einzigen Objektgruppen dar, die mit dem kolonialen Projekt im Zusammenhang stehen. Ein weiterer Schwerpunkt der öffentlichen Debatte sind menschliche Überreste in anthropologischen Sammlungen. Aber auch naturkundliche oder archäologische Sammlungen besitzen Bestände aus kolonialen Erwerbskontexten.“³²

Im Zuge von kolonialen Bewegungen kam es in den europäischen Museen – angeregt durch einen starken Konkurrenzkampf zwischen den Staaten – ab 1885 zu einem enormen Zuwachs an Gütern, direkt über die Eingliederung in die hauseigene Sammlung oder indirekt über Schenkungen und Veräußerung am Kunstmarkt. Tauschbewegungen untereinander waren mit verschiedenen Geste verbunden. Dies war auch bei vielen Sammlungsbewegungen die Absicht. Es ging darum, symbolisches Kapital (wie Bénédicte Savoy es nennt) anzuhäufen – mit der Botschaft: „Man hat es.“³³

Dank der Arbeit von Sarr und Savoy ist es möglich, die zahlenmäßige Eingliederung am Beispiel für das Musée du quai Branly in Paris (Bestand ungefähr 70.000 Objekte aus dem Gebiet Afrika, südlich der Sahara) in Frankreich zu rekonstruieren. „Weniger als tausend Objekte der inventarisierten afrikanischen Sammlung wurden vor 1885 aufgenommen. Für die Periode von 1885 bis 1960 steigen die Zahlen rasant auf mehr als 45.000 Stücke an, was fast 66 Prozent der Sammlungsgruppe *Afrika* des Museums entspricht und sich gleichmäßig auf die Phasen der Kolonialeroberung (bis 1914) und der Kolonialherrschaft (bis 1960) verteilt.“³⁴

Somit ist unweigerlich erkennbar, dass der Zuwachs von Sammlungs-Beständen sehr stark mit kolonialen Aneignungen zusammenhängt. Aus dieser Datenlage lässt sich schließen, dass man bei ähnliche Museumshäuser in ganz Europa auf eine ähnliche Bewegung schließen kann, wenn man sich im Zuge von Restitutionsbestrebungen mit den Beständen auseinandersetzen würde.

Provenienzforschung und Restitution sind wichtige und politisch oft heikel behandelte Themen. Eine Abgrenzung zu kolonialen Handlungen oder ein Herausnehmen als Unbeteiligte ist im globalen Norden – heraus entwickelt aus dem (historischen) Verhalten

32 Arbeitsgruppe für Provenienzforschung. Quelle: <https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/arbeitsgruppen/ag-koloniale-provenienzen/> [25.02.2021]

33 Savoy, Bénédicte im Gespräch mit Böhmermann, Jan. Interview zu Kolonialkunst im Humboldt Forum. ZDF Magazin Royale, Abrufbar seit 11.12.2020 (bis 11.03.2021). Quelle: <https://www.zdf.de/comedy/zdf-magazin-royale/interview-benedicte-savoy-100.html> [12.12.2020]

34 „Diese signifikante Zunahme erklärt sich vor allem durch die Ausweitung der ethnografischen Expeditionen Ende der 1920er-Jahre: Allein in den zehn Jahren von 1928 bis 1938 fanden mehr als 20.000 Objekte auf diese Weise Eingang in die Verzeichnisse. Nach 1960 wuchsen die Sammlungen weiter um fast 20.000 Objekte auf die ungefähr 70.000 Stück an, die den heutigen Bestand ausmachen, doch die geografische Herrschaft dieser Objekte, die Arten und Orte ihrer Erwerbung änderten sich nach 1960, wobei die früheren französischen Kolonien nicht mehr so stark in Anspruch genommen wurden wie zuvor.“ Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Matthes & Seitz, Berlin, 2019. S. 99

europäischer Imperien in einer zusammenhängenden Welt – nicht möglich.

Diese stattgefundenen Verschiebungen gilt es durch Provenienzenforschung nachzugehen und Restitution sowie Reparation zu leisten. Bestrebungen dahingehend gibt es – auch innerhalb der Museen – aber auch davon losgelöst.

Als übergeordnetes und unabhängiges Beispiel wird hier der Arbeitskreis Provenienzforschung e.V. mit Sitz in Berlin erwähnt, der sich „(...) für eine Optimierung der Arbeitsbedingungen an öffentlichen und privaten Einrichtungen ein, an denen WissenschaftlerInnen überwiegend durch drittmittelfinanzierte Projekte und kurze Laufzeiten gebunden sind [, einsetzt].“³⁵

Der zeitlich und personell intensive Aufwand, bestehende Depots aufzuarbeiten und Provenienzen lückenlos zu dokumentieren, geht nicht einher mit schnellen Lösungen. „Eine langfristige und transparente Dokumentation und somit Sicherung von Expertise und Wissen ist deshalb nicht gewährleistet. (...) Eine zielführende Provenienzforschung kann nur auf der Grundlage einer adäquaten Erfassung und Erschließung der zu erforschenden Bestände garantiert sein.“³⁶

Die Forderungen nach einer Restitution an Herkunftsgesellschaften (oder deren VertreterInnen) werden aktuell wieder immer lauter und augenfälliger – wie auch unmissverständlicher.

Durch de-kolonialer und aufklärender Bewegungen wird der auf eine Geschichtskonstruktion begründete Beleg herausgefordert und führt heute einerseits zu zahlreichen Umbenennungen von Museen (Weltmuseum Wien, Haus der Kulturen der Welt Berlin um hier nur zwei Beispiele zu nennen) und auch zur Schaffung juristischer Werkzeuge zur unmissverständlichen Handhabung (in Österreich das Kunstrückgabegesetz 1998 und die Ankündigung der Kultur-Staatssekretärin Andrea Mayer zur Erweiterung der Provenienzforschung um einen Bereich für kolonial belastetes Kulturgut³⁷) sowie eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Inventaren der Depots und mit der Provenienz von Dingen.

Grundlegend ist hier festzuhalten, dass in der Diskussion bezüglich Restitution nur Güter behandelt werden, bei denen die Provenienz geklärt ist. Dass dies – betrachtet man die Geschichtsschreibung, die von Gewinnermächten geschrieben wurde – bestehende Asymmetrien verstärkt, versteht sich von selbst und spiegelt sich auch in der hohen Zahl von unbeantworteten Restitutionsforderungen verschiedener kultureller VertreterInnen wieder.

Wie Bénédicte Savoy sagt: Museen müssen sich damit beschäftigen, ob es in ihrer Vergangenheit Sammlungstätigkeiten gab, in der die Herkunft der Kulturgüter nicht

35 Arbeitskreis Provenienzforschung. Quelle: <https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/unsere-mission/> [08.04.2021]

36 Ebd.

37 Weiss, Stefan: Restitutionsdebatte über koloniales Kulturgut nimmt Fahrt auf. Der Standard, Online-Ausgabe vom 13.08.2020. Quelle: <https://www.derstandard.at/story/2000119321640/restitutionsdebatte-ueber-koloniales-kulturgut-nimmt-fahrt-auf> [05.02.2021]

dokumentiert wurde und auch nicht wichtig erschien, wo etwas herkommt, weil es vor allem wichtig war, dass es sich nun im Besitz befindet.³⁸

Weiters schreibt Regina Sarreiter: „Letztlich, und das ist durchaus als eine Handlungsanweisung zu verstehen, müssen die Artefakte aus diesen diskursiven und physischen Räume, in denen sie gehalten sind, herausgelöst werden, um sie in eine gesellschaftliche Verhandlung zu bringen, die jenseits musealer Ästhetiken und Repräsentation liegt. Dies können Orte und Positionen sein, die in ihren künstlerischen, wissenschaftlichen und/oder aktivistischen Arbeiten die Geschichten der Artefakte untersuchen und ihre Verbindungen in soziale, kulturelle, politische und juristische Felder hineintragen. Die Aktivierung kann so ein Ort sein.“³⁹

Eine Aktivierung wie auch Mobilisierung von Kunst- und Kulturgütern in Zusammenhang mit Provenienzforschung und Restitutionen ist zeitgemäß notwendig und längst überfällig.

3.1. Aktuelle Debatte

Zum gegenwärtigen Zeitpunkt wesentlich ist natürlich der Umgang mit materiellen Kunst- und Kulturgütern aus kolonialen Bewegungen, da diese sich auch unter den Beständen befinden (oder diese maßgeblich gestalten), die in Museen im globalen Norden verwaltet werden und aktuell wieder – vor allem durch Versprechen von politischen VertreterInnen der Verwalterländer aufgrund von akuten und weitaus vernachlässigten Forderungen der Herkunftskulturen – der Fokus auf einen Wandel oder zumindest einer Bewegung innerhalb dieser Thematik gelegt wurde.

Durch diesen aktuellen Diskurs wird der Blick stark auf die Museums-Depots gelenkt, da nun auch öffentlich besprochen wird, dass einerseits Museen viel mehr besitzen, als in den Ausstellungen zu sehen ist. Weiters stellt sich die Frage, in wie fern eine Argumentation gegen Restitution seitens EntscheidungsträgerInnen glaubhaft ist, nachdem es immens viele Artefakte in den europäischen Museen gibt und die Frage gestellt wird, was mit diesen Beständen tatsächlich geschieht.

Denn unübersehbar ist, dass dort, wo etwas angesammelt wird, auch im Gegenzug wo anders genommen wird. Bénédicte Savoy beschreibt: „Dass wir uns zwingen sollten, sie gemeinsam zu betrachten, als widersprüchliche Einheit. Die Objekte im Museum durch ihre Anwesenheit eben dort, ebenso wie durch ihre Abwesenheit andernorts zu begreifen, ihre Abwesenheit von den Orten aus denen sie entwendet wurden. Erfreuen

38 Vgl. Savoy, Bénédicte: Geraubtes Erbe. Wie afrikanische Objekte in unsere Museen kamen. DFG-Reihe: Exkurs – Einblick in die Welt der Wissenschaft. Vortrag vom 23. Oktober 2019, Leipzig. Quelle: https://www.dfg.de/dfg_magazin/veranstaltungen/exkurs/2019/191023_savoy_restitution/index.html [27.12.2020]

39 Sarreiter, Regina: Activate Facts! Von sprechenden Tatsachen. In: Höllwart, Regina (Hrsg.). Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen. Berlin, 2016, S. 121

wir uns an der Schönheit und dem über Jahrhunderte hinweg angesammelten Wissen in unseren Städten, aber mit offenen Augen und im Bewusstsein der kontextuellen Bedingungen des Sammelns – ökonomischer, militärischer und epistemologisch asymmetrischer Natur.“⁴⁰

3.2. Zurückgeben⁴¹

Der Schwerpunkt innerhalb dieses Textes orientiert sich maßgeblich an der Diskussion zum Umgang mit kolonialen Gütern und Sammlungs-Beständen, die seit spätestens November 2018 in Europa Fahrt aufgenommen hat. Zu diesem Zeitpunkt hat Emmanuel Macron bei einer Rede in Ouagadougou (Burkina Faso) angekündigt, dass „... in fünf Jahren die Voraussetzungen erfüllt sind, um das afrikanische Erbe zeitweise oder endgültig an Afrika zu restituieren.“⁴²

Spannend im Zusammenhang mit dieser Master-Arbeit ist diese Thematik vor allem dahingehend, da es für eine aufgeklärte Debatte zur Restitution notwendig ist, ein Wissen über die enormen Menge an Depot-Beständen zu erarbeiten und zu vermitteln. Denn die drei weit verbreiteten Scheinargumente gegen Rückgaben von Museumsdepot-BesitzerInnen / -VerwalterInnen sind (laut Savoy):

- * wenn wir ein Objekt zurückgeben, sind die Museen leer.
- * wir wissen nicht, an wen wir zurückgeben können.
- * die haben keine Museen.⁴³

Insbesondere das erste hier angeführte Argument lässt sich mit einer Hinterfragung und Erforschung von Depots und deren Bestände mit anderen Augen betrachten. Von dem her ist es an dieser Stelle wichtig, über den Bericht von Sarr und Savoy etwas ausführlicher zu sprechen.

Der französische Präsident strebt neue bilaterale Beziehungen mit den Ländern des Kontinents Afrika als neue Ethik der Beziehungen an. Denn ein gravierendes Problem in der Beziehung zwischen Europa und Afrika ist, dass spätestens seit der Berliner Konferenz von 1884 bis 1885 – bei der sich europäische Herrschaftshäuser den afrikanischen Kontinent auf der Landkarte sich untereinander aufgeteilt haben – die Gräu-

40 Savoy, Bénédicte: Objekte des Begehrens und das Begehren von Objekten Museumsgeschichte als Kulturgeschichte. 18.–20. Jh. Antrittsvorlesung, gehalten am Collège de France am 30. März 2017. Übersetzung: Philippa Sissis / Hanns Zischler. S. 9

41 Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle. Quelle: <http://restitutionreport2018.com/> [24.02.2021]. In deutsche Sprache übersetzt: Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Matthes & Seitz, Berlin, 2019

42 Macron, Emmanuel. Quelle: <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou> [24.02.2021]

43 Savoy, Bénédicte. In: Eilenberger, Wolfram / Savoy, Bénédicte: Gebt die Kulturgüter zurück! Podcast SRF Kultur Sternstunde Philosophie, Ausgestrahlt: 11. Oktober 2020. Quelle: <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/benedicte-savoy---kolonialkunst-muss-zurueck-nach-afrika?urn=urn:srf:video:f9bf6211-d40f-487a-b5b6-4d06f9674a3b> [27.12.2020]

eltaten der Kolonialzeit einen erschreckendes Ausmaß und Tempo genommen haben. Die Ergebnisse dieser Aneignung eines ganzen Kontinents kann man noch heute (trotz de-kolonialer Bemühungen und politischer Unabhängigkeitsbestrebungen) unter anderem in europäischen Museen und deren Depots in sehr großer Anzahl finden. „Alte, historische afrikanische Kulturgüter befinden sich fast alle in Europa – nicht global. Dies ist ein Problem für die Zukunft und die Beziehungen.“⁴⁴ Am afrikanischen Kontinent selbst sind also keine oder kaum ursprüngliche Objekte und Subjekte vorhanden oder aufbewahrt.

Macron erteilte daher an Bénédicte Savoy – die wiederum die Ausarbeitung gemeinsam mit Felwine Sarr durchführt – den Auftrag herauszufinden, ob es möglich ist, afrikanische Kulturgüter innerhalb der nächsten fünf Jahre an die Ursprungskulturen und deren VertreterInnen zurückzugeben.

Sarr und Savoy haben sich dazu entschlossen, sich nicht auf die Frage *ob*, sondern *wie* diese Rückgabe funktionieren soll, zu konzentrieren und in einem Stufenplan zu beantworten.

Sie gehen weiters auch von einer vollständigen und dauerhaften Rückgabe aus und beschränkt sich hierbei nicht auf ein paar ausgewählte Objekte oder auf Leihgaben.⁴⁵

„Von März bis Oktober 2018 hat uns dieser Auftrag einerseits in mehrere französischsprachige Länder Afrikas, andererseits in die Behörden und Archive verschiedener französischer und internationaler Institutionen geführt. (...) Der folgende Bericht bezieht sich ausschließlich auf den afrikanischen Kontinent südlich der Sahara. (...) Der vorliegende Bericht wurde im Laufe des Sommers 2018 in Dakar, Berlin und Paris verfasst. Er ist das Resultat einer umfangreichen Befragung von Experten und politischen Akteuren in Frankreich und vier französischsprachigen Ländern Afrikas (Benin, Senegal, Mali und Kamerun).“⁴⁶

Der Abschlussbericht⁴⁷ von Sarr und Savoy ist im französischen Original unter dem Titel *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*.⁴⁸ erschienen.

44 Vgl., Savoy, Bénédicte. In: Eilenberger, Wolfram /Savoy, Bénédicte: Gebt die Kulturgüter zurück! Podcast SRF Kultur Sternstunde Philosophie, Ausgestrahlt: 11. Oktober 2020. Quelle: <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/benedicte-savoy---kolonialkunst-muss-zurueck-nach-afrika?urn=urn:srf:video:f9bf6211-d40f-487a-b5b6-4d06f9674a3b> [27.12.2020]

45 „Die beiden Autor*innen empfehlen, Artefakte generell in die Herkunftsländer zurückzugeben, wenn Museen ihre Herkunft oder die Einwilligung des Transfers nach Europa nicht nachweisen können – indes nur, wenn die Rückgabe von Seiten der afrikanischen Herkunftsländer auch eingefordert wird.“ Universität Stuttgart, Quelle: <https://www.izkt.uni-stuttgart.de/veranstaltungen/Podiumsgespraech-Fuer-eine-neue-Ethik-der-Beziehungen-Zur-Rueckgabe-des-afrikanischen-Kulturerbes.-Mit-Benedicte-Savoy-Albert-Gouaffo-Petra-Olschowski-und-Ines-de-Castro/> [24.02.2021]

46 Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Matthes & Seitz, Berlin, 2019. S. 9 und 16

47 „Der Bericht der beiden Wissenschaftler ist keine ergebnisoffene wissenschaftliche Untersuchung, sondern ein amtliches Dokument.“ Deutschlandfunk Kultur. Quelle: https://www.deutschlandfunkkultur.de/felwine-sarr-benedicte-savoy-zurueckgeben-fuer-eine-neue.950.de.html?dram:article_id=453856 [24.02.2021]

48 Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle. Quelle: <http://restitutionreport2018.com/> [24.02.2021]

In diesem Text beschreiben also der senegalesische Sozialwissenschaftler, Autor und Musiker und die französische Kunsthistorikerin, wie afrikanische Kulturgüter, die in unverhältnismäßig großen Mengen in europäischen Museen gelagert werden, an die afrikanischen Kulturen oder deren VertreterInnen zurückgegeben werden kann.

„Die Frage, woher kommt das eigentlich, ist die offensichtlichste – jedoch verdrängt.“, meint Bénédicte Savoy. „Diese stellt sich die jüngere Generation – wo kommen die Güter her, Hinterfragung Konsum und auch Kulturkonsum, aus asymmetrisch-geprägten Machtverhältnissen. Das Bewusstsein für absolute Vernetzung ist neu.“

Weiters stellt sie fest: „Museen erzählen das nicht. Museen sind von und für die Ewigkeit (Ewigkeitsanmutung) – zeitlos – das impliziert, nicht zu erfahren, wann Objekte angekommen sind.“⁴⁹ Noch dazu ist die Erwerbung während der Kolonialzeit von den heutigen Erben der Kolonialisten als legal anerkannt, nachdem es damals nicht anders vermerkt wurde. „Der rechtlicher Rahmen ist also ungewiss und komplex.“⁵⁰ – und muss aufgearbeitet werden.

„Art und Umfang begehrter Objekte, die Begleitung der Armeen durch Fachleute, die hohe Aufmerksamkeit, mit der mehrere europäische Museen und Bibliotheken das Vorrücken der Truppen in der Ferne verfolgten, sowie die oftmals präzise Zuweisung bestimmter Objekte an spezifische Museen bereits bei der Inbesitznahme beweisen, wie sehr die Beschaffung von kulturellen Gegenständen im 19. Jahrhundert mehr einer gezielten Entwendung glich als einer militärischen Plünderung im engeren Sinne (die traditionell auf Geldvermögen, Waffen und Flaggen des Feindes zielt).“⁵¹ Sarr und Savoy schaffen es in ihrem Bericht, unmissverständlich und klar Anschaffungsstrategien und -handlungen zu benennen. „Vor Ort wurden die angeeigneten Gegenstände oft einer Vorsortierung, Auslese und Veräußerung innerhalb der Armee unterzogen. In Europa angelangt, verleibten sich die staatlichen Sammlungen (Louvre, British Museum, British Library, Nationalbibliothek in Paris, speziell zu diesem Zweck eingerichtete ethnologische oder Kolonialmuseen) die spektakulär Objekte direkt ein. Andere wurden bei Versteigerungen verkauft und speisten in großem Maßstab den Kunstmarkt, der ihre Kapitalisierung und Neuverteilung auf europäischer Ebene garantierte. Die Museen aller Nationen schöpften aus dieser Quelle, einschließlich derer, denen das militärische Glück nicht unmittelbar hold war. (...) Im Kontext der Kriege des 19. Jahrhunderts gingen gewaltsame Inbesitznahme und (vermittels des Marktes) die symbolische Kapitalisierung des Kulturerbes Afrikas und Asiens Hand in Hand.“⁵²

Zur Recherche für diesen Bericht waren Sarr und Savoy über den Zeitraum von acht

49 Savoy, Bénédicte. In: Eilenberger, Wolfram /Savoy, Bénédicte: Gebt die Kulturgüter zurück! Podcast SRF Kultur Sternstunde Philosophie, Ausgestrahlt: 11. Oktober 2020. Quelle: <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/benedicte-savoy---kolonialkunst-muss-zurueck-nach-afrika?urn=urn:srf:video:f9bf6211-d40f-487a-b5b6-4d06f9674a3b> [27.12.2020]

50 Vgl., ebd.

51 Vgl. Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Matthes & Seitz, Berlin, 2019. S. 27–28

52 Vgl., ebd.

Monaten hinweg an verschiedenen Stationen, Museen und Archiven in Frankreich und Afrika zur Erforschung unterwegs. Bei dieser Nachforschung kam es für die beiden zu einer sehr spannenden Begegnung mit ExpertInnen und Archivmaterial – und zu Erkenntnissen, die eine Wichtigkeit von Archiven und deren Aufarbeitung noch einmal hervorhebt.

Bénédicte Savoy erzählt in einem ihrer Vorträge folgende Erkenntnisse: Bereits im Jahre 1981 hat Pierre Coniam (emeritierte Louvre-Direktor) einen Bericht verfasst, der die Rückkehr der Kulturgüter nach auf den afrikanischen Kontinent befürwortet. Die hier eingesetzte Arbeitsgruppe denkt, dass es ein Akt der Solidarität und der Fairness den afrikanischen Staaten gegenüber ist. Jedoch: Es kam nie dazu, es kam die zu einer Umsetzung.

Ein weiteres Beispiel stammt aus dem Jahre 1982, in dem sich Hildegard Hamm-Brücher, die damalige Staatsministerin im Auswärtigen Amt von West-Deutschland zum 100-jährigen Jahrestag der Berlin Konferenz, ankündigte an Togo und Kamerun Kulturgüter zurückzugeben. Die Politikerin wurde abgesetzt. Auch hier kam es nie zu einer Rückgabe.

Das Jahr 1985 betreffend fanden sie ein weiteres – dem ersten sehr ähnliches – Beispiel: In der DDR gab es sehr gute Beziehungen zu Nigeria. Das Land wurde als Gast-Ausstellung im Pergamon Museum Berlin eingeladen. Es kam zu einer Ausstellung auf Augenhöhe, einer fairen Kooperation. Damit die nigerianische Tournee-Ausstellung in der DDR gezeigt wurde, stellte Nigeria Forderungen, wie zum Beispiel dass die Schau nicht eröffnen wird, wenn der Ausstellungskatalog nicht fertig gedruckt sei. Die Strategie von Nigeria war es, am Rande der Schau immer über Restitution zu sprechen. Jedoch, auch hier verliefen sich die Bestrebungen im Sand. Ein Teil des Grundes war, dass Museen selbst sich gegen Restitutionen wehrten.

Argumentiert wurde unter anderem mit: „Da eine Rechtspflicht zur Rückgabe nach den bestehenden Gesetzen nicht vorliegt, muss der Begriff Restitution abgewehrt werden. Sonst entsteht dadurch der Eindruck juristisch unsauberen Erwerbs. Der Begriff Restitution/Rückgabe muß so weit gefasst werden, daß keine moralische Verpflichtung zu erkennen ist. Dies ist der Ausgangspunkt jeder weiteren Erörterung. In der Diskussion um einen neuen Begriff wurde Transfer eingebracht.“⁵³

Der beständige Versuch, tatsächliche Rückgaben zu umgehen, in dem man den Begriff des Transfers, Zirkulation oder Leihgaben stattdessen anwendete, zeigt die Uneinsichtigkeit von EntscheidungsträgerInnen, dass Artefakte in einer großen Anzahl auch unrechtmäßig in europäische Museen eingelagert wurden. „Warum ist das Wort Restitution, das Emmanuel Macron verwendet hat, ein Tabubruch. Weil das Wort Restitution eine Geschichte in sich hat. Es gibt ein Vorher, ein Etwas und ein Nachher – man gibt

53 Auszüge aus Handreichung, Deutsche UNESCO-Kommission in Zusammenarbeit mit Museen. In: Savoy, Bénédicte: Geraubtes Erbe. Wie afrikanische Objekte in unsere Museen kamen. DFG-Reihe: Exkurs – Einblick in die Welt der Wissenschaft. Vortrag vom 23. Oktober 2019, Leipzig. Quelle: https://www.dfg.de/dfg_magazin/veranstaltungen/exkurs/2019/191023_savoy_restitution/index.html [28.12.2020]

etwas zurück. (...) Die Wörter sind nicht leer, nicht neutral. Die Sprache ist die Politik.“⁵⁴ Savoy sensibilisiert in ihrer Theorie stark dafür, dass Sprache ein sehr wichtiges Thema in der Debatte um Restitution von Raubkunst ist. „... Sprache, als eine transparente Provenienzipolitik, als eine Vielstimmigkeit in der Verständigung um die Zukunft der Museen, sowie als eine verantwortungsvolle Freude am Gestalten derselben.“⁵⁵

Das Ergebnis dieses Berichtes können hier nur kurz zusammengefasst werden.

Sarr und Savoy empfehlen einerseits die positive Aufnahme der Restitutionsforderungen bezüglich der Objekte, die in den militärischen Kontexten sowie *wissenschaftlichen* Expeditionen und auch Schenkungen durch Angehörige der Kolonialverwaltung oder ihrer Nachkommen in Besitz gebracht wurden.

Weiters wird empfohlen, dass Stücke, die nach 1960 unter Bedingungen nachweislich illegalen Handels erworben wurden⁵⁶ ebenfalls durch eine positive Aufnahme der Restitutionsforderungen gewertet werden.

Als Zeitplan für das Restitutionsprogramm haben Sarr und Savoy einen Prozess in drei Etappen ausgearbeitet – beginnend mit der Übergabe des Berichts an Emmanuel Macron.

Teil der ersten Etappe (November 2018 bis November 2019) ist unter anderem „die Verabschiedung legislativer Maßnahmen und Regeln in Frankreich, um diese Restititionen unwiderruflich zu machen.“⁵⁷

Die zweiten Etappe (Frühling 2019 bis November 2022) „umfasst die Inventarisierung, die digitale Bereitstellung und eine intensive transkontinentale Zusammenarbeit“⁵⁸ und ist in vier Abschnitten unterteilt – bestehend aus Inventar, digitale Teilhabe, Workshops, paritätische Kommission (, die für die Prüfung der Restitutionsforderung, Festlegung von Forschungsprogrammen, Formulierung von Empfehlungen zu möglichen Maßnahmen, „die für den Erfolg des *Weggans* und der *Rückkehr* unentbehrlich sind, sowie „Formulierung von Empfehlungen für die Präsentation und Vermittlung der in französischen Museen verbleibenden Objekte“⁵⁹).

Die dritte Etappe (ab November 2022) hat ein offenes Ende, da „der Prozess der Restitution zeitlich nicht beschränkt werden darf. Es darf nicht der Eindruck entstehen, dass sich mit der Rede von Emmanuel Macron in Ouagadougou im November 2017

54 Vgl. Savoy, Bénédicte. In: Eilenberger, Wolfram /Savoy, Bénédicte: Gebt die Kulturgüter zurück! Podcast SRF Kultur Sternstunde Philosophie, Ausgestrahlt: 11. Oktober 2020. Quelle: <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/benedicte-savoy---kolonialkunst-muss-zurueck-nach-afrika?urn=urn:srf:video:f9bf6211-d40f-487a-b5b6-4d06f9674a3b> [27.12.2020]

55 Buchhorn, Clara, pro zukunft, Ausgabe 2019/3, online. Quelle: <https://www.prozukunft.org/buecher/die-provenienz-der-kultur> [24.02.2021]

56 Vgl. Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Matthes & Seitz, Berlin, 2019, S. 111–125

57 Ebd., S. 129

58 Ebd., S. 134

59 Ebd., S. 137–138

geöffnet hat, schnell wieder zu schließen droht. (...) In der Perspektive ist es besonders wichtig, dass die in der zweiten Etappe eingerichteten Kommissionen und Workshops auf Dauer angelegt und finanziell abgesichert sind.“⁶⁰

⁶⁰ Vgl. Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Matthes & Seitz, Berlin, 2019, S. 138–139

4. Geschichte des Depots

Nun wird der Entwicklungsweg der Orte, denen wir uns hier widmen, untersucht – um nachvollziehen zu können, woraus sich aktuelle Bedingungen herausgebildet haben und um im weiteren dann eine Orientierung im Umgang zu finden.

„Erst als das Bedürfnis entsteht, Welt zu erkennen und mit den gesammelten Dingen Wissen und Erfahrung zu sammeln, entstehen frühe Formen institutionalisierten musealen Sammelns. Wesentlicher Wegbereiter in diesem Prozess ist die Schrift.“⁶¹ Somit ist Sprache und im weiteren dann die Schrift der ursprüngliche Vorläufer von Sammeln und Verwahren.

„Am Ursprung des Museums steht das Sammeln von bestimmten Gegenständen der Welt der Natur oder der Welt der Artefakte, seien es nun Werkzeuge, Gebrauchsgegenstände oder Kunstwerke. Das Sammeln mit seinen Aspekten des Auswählens und Ordners hat eine Affinität zum Erinnern – freilich tendiert es immer wieder zur Uferlosigkeit.“⁶², meint Assmann dazu.

Ein Depot, in dem diese zahlreichen Dinge gelagert werden, entsteht und besteht im Zusammenhang mit dem Museum als Ort der Bildung.⁶³ Somit ist das Depot die Lagerstätte und das Gedächtnis von Geschichte – zumindest der, die das Museum erzählen will.

Die Forderung nach einer Öffnung und ein zeitgemäße Überarbeitung von Museums-

61 Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005, S. 34

62 Assmann, Aleda: Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon. In: Csáky, Moritz und Stachel, Peter (Hg.): Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeitpeicher des Gedächtnisses. Passagen Verlag, Wien, 2001, S. 24

63 „Die Geschichte der Museen beginnt in Griechenland. Sein Name ist unmittelbar mit den Musen, den Schützerinnen der freien Künste, verbunden. (...) Im Laufe der Zeit überträgt sich die Bedeutung, die den Musen zugewiesen wurde, auf den Ort selbst: Der Wohnort der Musen wird zu einem Ort des Gedächtnisses, einem Ort der Erinnerung und Verehrung derer, die das Lob der Musen gesungen haben.“ Die Weiterentwicklung dieser Orte ist gezeichnet durch die Nutzung für die Bildung: „Er wird nicht mehr als Raum, als Wohnort verstanden, sondern es wird zum Ort der Bildung. Aus dem Raumbegriff wird der Bildungsbegriff.“ Vgl. Paulys Real: Encyklopädie der classischen Altertumswissenschaften. Artikel Mouseion, Bd. 6a, 1. Stuttgart, 1936, S. 1–7. In: Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005, S. 34

narrative wird von BetrachterInnen und KünstlerInnen postuliert. „In ihren kritischen Reflexionen zu institutionellen Praktiken der Selektion, Präsentation und Etablierung von Werken und Werten, zur Fragen der Geschichtsschreibung und der Legitimation beziehungsweise Delegitimation von kulturellen Ausdrucksformen sowie zu den politischen und ökonomischen Steuerungsfaktoren dieser Praktiken erweist sich das Museum als sowohl Macht ausübende wie wechselnden Machtverhältnissen unterworfenen Einrichtungen, in der sich jeweils spezifische gesellschaftliche Widersprüche abbilden.“⁶⁴, meint der Kunsthistoriker Christian Kravagna

Künstlerische Arbeiten zur Museumskritik, Kanonkritik und Institutionskritik bilden ein wichtiges Element zur Veranschaulichung diesen Themenkreises.

Als ein Beispiel hierfür widmen wir uns einem Ausschnitt einer Arbeit von Louise Lawler. Die in New York lebende Künstlerin hat in ihrer Arbeit *Storage* den Zustand von deponierten Objekten fotografisch in einer Reihe festgehalten.

Als eine der wichtigsten Vertreterinnen der Appropriation Art befasst sie mit vorgefundenem Material, das sie in ihrer Umgebung fotografisch dokumentiert. Die konzeptuelle Strategie dahinter ist „die Analyse der Mechanismen, Gesetze und Rituale, welche die Distribution und Rezeption von Kunst bestimmen.“⁶⁵



Abb. 3: *STORAGE*. Queens Museum, Flushing Meadow-Corona Park, New York, on loan from the Metropolitan Museum of Art, restored with funds from the Chase Manhattan Bank, 1984

© Louise Lawler

Lawler zeigt hier Skulpturen, die hinter Kunststoffbahnen aneinandergereiht untätig vom Staub geschützt werden. Das unübersichtliche Nebeneinander der Dinge in den

64 Kravagna, Christian (Hrsg.)/ Araeen, Rasheed, / Kunsthau Bregenz: Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen. Walter König, Köln 2001, S. 9

65 Artsation. Quelle: <https://artsation.com/artists/louise-lawler> [08.04.2021]

Depots – abgegrenzt, verhüllt, unsichtbar durch die Lagerung in Schränke und Kisten. Die auch hier gezeigte räumliche und zeitliche Trennung von realen Bedingungen (zum Beispiel von Vergänglichkeit, Veränderung oder Abnutzung, Staub) führt zu einer musealen Neutralisierung von Beständen. Die Künstlerin zeigt die Objekte in ihrer Umgebung und bindet somit die Atmosphäre, in der sich die Kunst- und Kulturgüter befinden, mitein, wodurch die Ästhetik des Verwahrens gezeigt wird. „Lawler dokumentiert distanziert und analysiert kontextuelle Verflechtungen auf unterschiedlichsten Ebenen. Mit ihren zunächst scheinbar wertungsfreien Aufnahmen von formaler Prägnanz hinterfragt sie kritisch den institutionalisierten Kunstbetrieb und die gesellschaftliche Funktion des Sammelns.“⁶⁶ Lawler macht hier nicht nur die Mechanismen, sondern auch die Konsequenzen des Kunstbetriebs zum Thema.

4.1. Ursprung

Sammlungsaktivitäten stehen in einem starken Zusammenhang mit Personenkreise, die sich ein Sammeln wie auch verwahren leisten können. In den Wunderkammern, Kunstkammern oder auch Kunstkabinetten der Fürsten wurden die repräsentativen Besitztümer zusammengetragen und einem ausgewähltem Kreis zur Schau gestellt. Beeindrucken und unterhalten wollte man mit Raritäten und Kuriositäten. Die damaligen Sammlungen waren nicht für die Öffentlichkeit gedacht.

Die Museen und ihre Sammlungen, wie sie uns heute in Europa und auch global geläufig sind, entstanden in Frankreich rund um 1789 bis 1799, als es durch die Französische Revolution zu einer Neudefinition von Nation gekommen ist. „Der Begriff *dépot* bezeichnet ursprünglich jene Orte, in denen die Französische Revolutionäre die enteigneten Kulturgüter gelagert hatten.“⁶⁷

Die tiefgreifende macht- und gesellschaftspolitische Veränderung in ganz Europa hat das Verständnis von Demokratie stark geprägt. Im Zuge diesen von der Aufklärung geprägten Umschwungs, wurden Symbole alter Machtverhältnisse zerstört und eine Geschichte neu erzählt. „Fest steht aber, dass viele Verordnungen der Revolutionszeit zur Inventarisierung, Archivierung und Deponierung, insbesondere aber die damit verbundene Herausforderung *Kulturgut* für eine neue Nation zu definieren, den methodischen Grundstock für die Museumsarbeit im 19. Jahrhundert lieferte.“⁶⁸ Dieses Jahrhundert ist die Zeit der großen Museumsbauten. „Nur so konnte das Museum jener Forderung gerecht werden, der zu seiner Gründung geführt hatte: Die Nation durch das Anschauen des Schönen geistig zu bilden. (...) Es ist die Aufgabe des Staates, (...) , sich der

⁶⁶ Artsation. Quelle: <https://artsation.com/artists/louise-lawler> [08.04.2021]

⁶⁷ Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 145

⁶⁸ Ebd., S. 35

kulturellen Erneuerung, der Bildung der Nation verpflichtet zu fühlen.“⁶⁹ Jedoch war es nach einer Hochzeit im Sammeln nicht mehr möglich, alle Güter dem Publikum zu präsentieren.⁷⁰ „So entstand der Gedanke, die Sammlungen je nach Zielpublikum in Schau- und Spezialsammlungen zu gliedern. Diese Trennung galt zunächst als verwerflich, wurde damit doch der Wissenszugang eingeschränkt und Teile der Sammlungen durch die institutionelle Selektion bewusst verborgen.“⁷¹

Somit muss das, was gesammelt wird, auch verstaut und gelagert werden. „Das rapide Wachstum der Sammlungen im 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Musealisierung, führte allmählich zu quälender Platznot in den Schausammlungen. Dies, so die These, war die Geburtsstunde des modernen Museumsdepots.“⁷²

Zur Handhabung wurde die Disziplin der Museologie entwickelt. Darin geht es um die Beschreibung und Klassifizierung sowie Erklärung aller für das Museum maßgebenden theoretischen Grundlagen und praktischen Verfahren, Methoden, Techniken und Hilfsmittel. Eine Vielzahl von Operationen trifft sich unter diesem Begriff – zu ihnen gehören vor allem Beobachtung, Befragung, Erhebung, Messung, Deutung, Ableitung, Vergleich, Schlussfolgerung, Verallgemeinerung und Erklärung.⁷³

Weiters meint Katharina Flügel in ihrem Buch *Einführung zur Museologie*: „Unter Musealisierung verstehen wir jenen Prozess, in dessen Verlauf Objekte aus ihren natürlichen oder sozialen, mithin ihren ursprünglichen kulturellen Zusammenhängen herausgelöst, in neue Zusammenhänge verbracht, mithin Musealität begründet wird. (...) Ihre Aufgabe ist es, sich mit einer spezifischen historischen und gesellschaftlich bedingten Beziehung des Menschen zur Realität zu befassen.“⁷⁴

4.2. Eigenschaften

Zeit und Raum spielen an einem Ort, der diese in ein Vakuum packen versucht, eine interessante Rolle. Bénédicte Savoy veranschaulicht dies an einem Beispiel aus der deutschen Museumswelt: „Sie [*Objekte und Subjekte*] haben die Zeit durchquert. Echnaton ist etwa 3367 Jahre alt, von denen er 3260 im Sand verbrachte und 83 in einer Museumsvitrine, den Rest während des Krieges im Bunker. Bernardino ist ungefähr

69 „Der besondere Charakter der Kunst macht sie wie kaum etwas anderes dazu geeignet, nicht nur dem Individuum, sondern auch der Gesellschaft sinnstiftende Quelle zu sein. Es ist die Aufgabe des Staates, demzufolge die des Monarchen, sich der kulturellen Erneuerung, der Bildung der Nation verpflichtet zu fühlen.“ Flügel, Katharina: *Einführung in die Museologie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005, S. 49

70 Savoy, Bénédicte im Gespräch mit Böhmernann, Jan. Interview zu Kolonialkunst im Humboldt Forum. ZDF Magazin Royale, Abrufbar seit 11.12.2020 (bis 11.03.2021). Quelle: <https://www.zdf.de/comedy/zdf-magazin-royale/interview-benedicte-savoy-100.html> [12.12.2020]

71 „Heute nehmen wir daran keinen Anstoß mehr, wir haben uns längst an die Deutungs- und Beschränkungsmacht der Institution Museum gewöhnt.“ Griesser-Sternscheg, Martina: *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart*. Böhlau, 2013, S. 9

72 Ebd.

73 Vgl. Waidacher, Friedrich: *Handbuch der allgemeinen Museologie*. Böhlau, Weimar/Wien, 1999, S. 31

74 „Dieser Ansatz gilt seit seiner Definition durch Zbyněk Stánský als der grundlegendste in der Darstellung der Museologie als eigenständige wissenschaftliche Disziplin.“ Flügel, Katharina: *Einführung in die Museologie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005, S. 25

fünfeinhalb Jahrhunderte alt, wovon er 45 Jahre im Museum verbrachte und nun 72 verschollen ist. Die Perlenfigur aus Kamerun ist sicher nicht älter als sie und ich, doch versetzen uns die Praktiken ihrer Herstellung ins Afrika des 12. Jahrhunderts.“⁷⁵

Depots (wie auch Museen) sind laut dem französischen Philosophen Michel Foucault Orte, die keine realen Orte sind – sogenannte Heterotopien. Dies sind Orte, die nach eigenen Regeln funktionieren und sich von den räumlichen Strukturen anderer Räume unterscheiden. „(...) Foucault verdanken wir den Begriff der Heterotopie, der sich hervorragend für die Umschreibung des Museumsdepots eignet. Im Gegensatz zur Utopie stellt eine Heterotopie eine tatsächlich realisierte Utopie dar – ein realer Raum, welcher versucht, in seiner Struktur mehrere Räume, die als gegensätzlich erscheinen, zu vereinbaren.“⁷⁶

So sind sie in der Lage, mehrere Räume, die eigentlich nicht vereinbar sind (wie zum Beispiel Gebiete, die auf dem Globus weit von einander entfernt bestehen), an einem einzigen Ort zu vereinen (Ausstellungsraum „Afrika“) und miteinander in Beziehung zu setzen – also auch Kunst- und Kulturgut aus global und zeitlich verschiedenen gelegenen Orten. Somit können beispielsweise Objekte aus einem historischen Kontext aus Ghana neben einem modernen Souvenir aus Südafrika aufbewahrt sein. Dinge, die sich in der (beabsichtigten) Realität nie begegnet wären und keinen gemeinsamen Kontext teilen würden.

Heterotopien sind weiters Räume, die an Inklusion und Exklusion gebunden sind. „Sie setzen stets ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht.“⁷⁷ Am Beispiel des Depots erkennen wir diese Eigenschaft exemplarisch an der strengen Zugangsregelung der Menge von Personen, aber auch an der Bezeichnung (MuseumsmitarbeiterIn, MuseologIn, ...) deren, die ein Zugang erlaubt ist.

Die Theorie der Heterotopie beinhaltet auch, dass ihre jeweilige gesellschaftliche Bedeutung nicht statisch ist, sondern sich im Laufe ihres Fortbestandes durch eine stetige Aktualisierung der Betrachtungsweise verändern kann.

Darüber hinaus haben Depots eine weitere chronologische Eigenschaft. Wie oben besprochen, findet man in Depots verschiedene Dinge aus unterschiedlichen Zeiten und Orten nebeneinander gelagert. Das ursprüngliche Verständnis von Raum und Zeit wird aufgehoben und in einen neuen Zusammenhang gestellt – die *Zeitgenossenschaft*⁷⁸. Laut der Theorie von dem Philosophen Giorgio Agamben stehen nicht nur Dinge zeit-

75 Savoy, Bénédicte: Objekte des Begehrens und das Begehren von Objekten Museumsgeschichte als Kulturgeschichte. 18.–20. Jh. Antrittsvorlesung, gehalten am Collège de France am 30. März 2017. Übersetzung: Philippa Sissis / Hanns Zischler. S. 3

76 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 119

77 Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan: Raumtheorie. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2006, S. 325

78 Agamben, Giorgio: Nacktheit. S. Fischer, Frankfurt/Main, 2010, S. 21–36

genössisch zueinander, die zur selben Zeit erstellt wurde, sondern auch Dinge, die auf etwas ähnlich-zeitliches hinweisen.⁷⁹ „Zeitgenossenschaft ist also ein spezielles Verhältnis zur Gegenwart: Man gehört ihr an, hält jedoch gleichzeitig Abstand zu ihr (...).“⁸⁰ Diese Denkfigur stellt vor, dass das Verhältnis zwischen einem Objekt und seiner Zeit (egal, wann das Objekt erstellt wurde) zeitgenössisch ist. Und Bestände in einem Depot eine kollektive historische Zeit haben, somit zueinander zeitgenössisch sind.

Die Kunsthistorikerin Susanne Leeb meint dazu: „So gedacht, ist das Zeitgenössische keine Einheit der Zeit, sondern eine in jenen widersprüchlichen Prozess involvierte Form von Subjektivität. Das hieße aber auch, dass ohne ein Durcharbeiten der Vergangenheit und ihrer epistemologischen Vorannahmen das Zeitgenössische nicht zu haben ist.“⁸¹ In diesem Zusammenhang bezieht sich Leeb weiter auf die Strategie von Museen, zeitgenössische Kunst neben Dingen aus ethnologischen Museen zu zeigen – anstatt Objekten aus den Depots eine Zeitgenossenschaft zuzugestehen. „Daher plädiere ich hier weder prinzipiell gegen zeitgenössische Kunst in diesen Museen noch für sie. Vielmehr plädiere ich dafür, solche institutionalisierten Objektkategorien, wozu auch *zeitgenössische Kunst* zählt, zu verlassen und Zeitgenossenschaft auch als jenes Durcharbeiten einer nicht teilbaren oder nur unter der Bedingung radikaler Ungleichheiten teilbaren Vergangenheit zu verstehen.“⁸²

4.3. Architektur und Anatomie

Sammlungen werden traditionell in Schausammlung und Depotsammlung unterteilt. Die Schausammlung ist dafür da, in den Ausstellungshäusern großzügig und ästhetisch den BetrachterInnen präsentiert zu werden. Eine Illusion von Kontrolle, Ordnung und Klarheit über Bestände wird auf diese Weise dargestellt.

Die Restauratorin und Museologin Martina Griesser-Sternscheg beschreibt in ihrer Monografie *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart* die Zusammenhänge und Bedingungen wie folgt sehr einprägsam: „Die Schausammlungen präsentieren sich in einem gepflegten Zustand. Die Situation in den vielfach in Kellern und Dachböden untergebrachten Depoträumen ist teilweise katastrophal. Meist herrscht akute Platznot, aber auch chaotische Zerstreung durch willkürliches Depo-

79 „Ebenso wie das Archäologische nach Agamben nicht das Alte sein muss, (...), muss das zeitgenössische nicht das Zeitgleiche sein, sondern kann auch aus historisch entlegenen Sequenzen stammen, wie Ready-made und Grabbeigabe.“ Ebelding, Knut: Codieren statt konservieren. Prähistorie, Archäologie und Demokratie des Sammelns. In: Griesser-Sternscheg, Marina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.): Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive. Walter de Gruyter GmbH, Edition Angewandte, Berlin/Boston, 2020, S. 57–58

80 Agamben, Giorgio: Nacktheit. S. Fischer, Frankfurt/Main, 2010, S. 23

81 Leeb, Susanne: Asynchrone Objekte. In: Texte zur Kunst, Heft Nr. 91 / September 2013 „Globalismus“. Quelle: <https://www.textezurkunst.de/91/asynchrone-objekte/?highlight=susanne%20leeb> [09.03.2021]

82 Ebd.

nieren in großen, aber nicht adäquaten Lagerräumen.“⁸³ In den Depots also stapeln und häufen sich alle anderen Güter, die in der Schausammlung aktuell keinen Platz finden – und diesen sehr oft auch nie finden werden.

Für die Ordnung der Depots haben sich bereits im frühen 18. Jahrhundert⁸⁴ Systeme gebildet und im 19. Jahrhundert aufgrund der Erfahrungen durch Warenlagern weiterentwickelt. Denn die Logik von Warenhäuser⁸⁵ und Lagerhäuser konnte auf den Aufbau von Depots übertragen werden.

Bezugnehmend auf die räumlichen und architektonischen Gegebenheiten von Depot meint Griesser-Stermscheg zusammenfassend: „Fast alle Depots sind in historischen Gebäuden untergebracht, die ursprünglich nicht für museale Nutzung vorgesehen war. Schmale Treppenaufgänge oder notdürftige Adaptierungen erschweren die Zugänglichkeit und Manipulation. In Sammlungen, bei denen die Depoträume überfüllt oder durch Gebäudebeschränkung erst gar nicht vorhanden sind, werden Exponate wie historische Kästen in den Schauräumen als Depotmöbel verwendet. Einige Museen haben ihre Depoträume in Außenstellen untergebracht, die oft monatelang unfrequentierte bleiben. Generell mangelt es an Übersicht und Kontrolle, meist fehlen vollständige oder aktualisierte Standortverzeichnisse. Nicht immer haben die Museen allein die Schlüsselhoheit über die externen Depots oder eine Alarmsicherung. Langfristig kommt es daher, wie in einzelnen Fällen schon bemerkt wurde, zu Schwund. Bei allen überprüften Sammlungen gibt es keine Trennung zwischen dem Depot für Sammlungsobjekte und dem Lager für Gebrauchsmöbel, Vitrinen, Verpackungsmaterial oder sogar Müll.“⁸⁶

Heute ist dieser Begriff des Depots nicht nur ein Ort, sondern auch eine eigener Bautyp bei Neubauten und Gebäudeadaptionen. „In den letzten Jahrzehnten haben einige große Museen hauseigene Tiefspeicher errichtet oder bestehende Gebäudekomplexe abseits des Museum umgewidmet. Solche zum Museumsdepot adaptierten Gebäude ehemals gewerblicher, industrieller oder militärischer Nutzung zählen wohl gegenwärtig zum häufigsten Depottyp.“⁸⁷

Teilweise entstanden Zentraldepots, für die konzentrierte Verwahrung von Objekten.

83 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 92

84 „Das 18. Jahrhundert mit seinen Aufbewahrungsmöbeln und Techniken des Archivs brachte die Sammlungen in Ordnungen und entfaltete eine sinnstiftende Kraft. (...) Tatsächlich kam es aber erst im späten 19. Jahrhundert zur Institutionalisierung des Museumsdepots.“ Schnittpunkt. Quelle: <http://schnitt.org/gegen-den-stand-der-dinge> [13.04.2021]

85 „Der Professionalisierungsschub in der Ausstattung wäre nicht denkbar ohne die zeitgleiche Entwicklung von Präsentationskultur in Verkaufsgalerien, Auktionshäusern, im Messebau, in Gewerbe- und Weltausstellungen und Warenhäusern – alles das eben, was Tony Bennett als *exhibitionary complex* für das ausgehende 19. Jahrhundert als nicht zu trennendes Beziehungsgeflecht in der Entwicklung des modernen Museums beschreibt.“ Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 62

86 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 92

87 Ebd., S. 72

Nachdem aufgrund der benötigten Größe von Gebäuden oftmals ein vom Museum und somit von der Schaudapot abgelegener Ort für die Lagerung gewählt wird, entsteht eine Distanz zur unkomplizierten Nutzung von Depotgütern. Die Ansiedlung von Depots in der Peripherie erschwert den Zugang, die Aufarbeitung und die Kontextualisierung von Depotbestand. Somit ist es unter anderem für die hauseigenen MitarbeiterInnen erschwert, dem Museumsgut tatsächlich – für zum Beispiel die Forschung oder Klärung der Herkunft im Rahmen von Provenienzforschung – zu begegnen.

4.4. (Be-)Nutzung

Nach der verbreiteten Auffassung nach sind Depots Areale, in denen geheimnisvolle Dinge gelagert werden und nur Auserwählte den Zutritt erhalten. Zugangsbeschränkungen, Schlüsselhoheiten und Exklusivität vermitteln eine seltene Nähe zu wunderbaren Dingen. Einen Blick zu den weggesperrten und kostbaren Unikaten aus Kunst und Kultur.

Diese und ähnliche Gedanken regen die Fantasie sowie auch die Neugierde an, nähren einen Mythos von Depots und füttern eine Vorstellung. Andererseits legitimieren sie eine Auratisierung von diesen nicht-sichtbaren Orten.

Die tatsächliche Gebrauch und Benutzbarkeit von Depots und den dort platzierten Beständen ist geprägt von sich stark unterscheidenden Bedingungen sowie abhängig von Ressourcen für ihre Nutzbarkeit. „Überfüllung und Begrenztheit charakterisieren gegenwärtig die Situation in vielen Museumsdepots. Ratlosigkeit macht sich breit über ständig wachsende Bestände, unübersichtliche An-Sammlungen, deren Erhaltung, Pflege und Verwaltung immer schwieriger wird.“⁸⁸

„Keine der Sammlungen ist vollständig inventarisiert, was eine ordnungsstiftende Trennung zwischen Depot und Lager umso schwieriger macht. Die notwendige Umlagerung würde eine parallele Bewertung und Inventarisierung erfordern, doch fehlen dazu die personellen Ressourcen, aber manchmal auch die fachlichen Kompetenzen im (ehrenamtlichen) Team.“⁸⁹ Nachdem der Prozess der Inventarisierung kein lückenloser ist, ergibt sich daraus heraus eine Problematik zur Nutzung. Denn Depot-Bestände benötigen eine organisatorische und bürokratische Aufarbeitung für das Auffinden und die Verwendung der Bestände.

Den Blick in die Gegenwart und Zukunft gerichtet offenbart sich eine weitere schwierige Frage: „Bis auf eine Ausnahme mangelt es den Sammlungen an einem Leitbild und einem schriftlich formulierten Sammlungsprofil. Dies wiederum führt zur unkontrollierten Annahmen von Schenkungen, was zur Überfüllung der Depots mit Objekten, die in

88 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 93

89 Ebd., S. 92

keinem Bezug zur Sammlung stehen, beiträgt.“⁹⁰

Aufgrund der Überfüllung und des ungeordneten Überschuss sowie auch der oftmaligen Unbenützung von Depot ergeben sich weitere unangenehme Konsequenz: „Die klimatischen Bedingungen sind meist unzureichend für die Langzeitlagerung der Objekte und die Schimmelbildung stellt ein Gesundheitsrisiko für die MitarbeiterInnen dar.“⁹¹ Und damit noch nicht genug. Um Bestände zu erhalten und zu verwahren war es über lange Zeit hin Usus, Artefakte mit chemischen Stoffen zu behandeln. „Toxizität, so lautet das neueste Argument, impliziert nicht nur, dass bereits die Berührung die Artefakte gefährdet, sondern dass durch wiederholte Ungezieferbekämpfung mit Arsen und ähnlichen Giften auch diese selbst nun für den Menschen hochgradig toxisch geworden sind.“⁹²

Eine Offenlegung von Zuständen in Depots und die oftmalige Unfähigkeit die vorhandenen Menge zu verwalten und zu pflegen, ist ein wichtiger Baustein im Aufbau einer transparenten Diskussion – unter anderem zur Thematik der Restitutionen. „Außer Wischmops gehört in Berlin, wie in allen ethnologischen Museen, die PSA, die persönliche Schutzausrüstung, zur Grundausstattung. Bei einer Führung durchs Depot trifft man auf Gestalten in weißen Wegwerf-Overalls, die einen durch eine Art Taucherbrille unverwandt ansehen. Ein Gebläse am Gürtel führt ihnen durch einen Schlauch gefilterte Atemluft zu.“⁹³

Bei dieser Beschreibung ist der Zweifel das mitunter oft angeführte Argumente, dass Länder der Herkunftskulturen restituierte Objekte nicht angemessen verwaltet könnten, nicht glaubhaft. „Weil Holz und Fell und Pflanzenfasern unter den Augen der Völkerkundler zerfressen wurden, tauchte man die Dinge in Arsenbäder, bepinselte sie mit Bleiverbindungen oder besprühte sie mit Lindan, PCP und DDT. Wird also hier und dort einmal etwas restituiert, wie die geraubten Grabbeigaben, die vor einem Jahr aus Berlin an die Chugach aus Alaska zurückgingen, dann müssen sich die Vertreter der Herkunftsgesellschaften von den Deutschen erst erklären lassen, wie sie mit den verseuchten Objekten ihrer Vorfahren umzugehen haben, ohne Krebs davon zu bekommen.“⁹⁴

90 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 92

91 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 92

92 Deliss, Clémentine / Keck, Frédéric: Occupy Collections!*, Quelle: https://www.documenta14.de/de/south/456_occupy_collections_clementine_deliss_im_gespraech_mit_frederic_keck_ueber_zugang_verteilung_und_interdisziplinaeres_experimentieren_oder_ueber_die_dringlichkeit_der_remediation_ethnografischer_sammlungen_ehe_es_tatsaechlich_zu_spaet_dafuer_ist [28.12.2020]

93 Häntzschel, Jörg: Verseucht, zerfressen, überflutet. Süddeutsche Zeitung, Online-Ausgabe 09.07.2019. Quelle: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ethnologisches-museum-raubkunst-1.4516193> [05.03.2021]

94 Ebd.

4.5. Menschen im Depot

Um die Menge an gesammelten Gütern verwalten zu können, wurde aus einem historischen Verlauf heraus die wissenschaftliche Disziplin der Museologie entwickelt. Hierfür wurden also Räume gebaut, Kammern genutzt, Möbel entworfen und erstellt, Systematiken überlegt, überarbeitet sowie weiterentwickelt. Und eben auch Personal zur Verwaltung und – im besten Fall – auch zur Erforschung ausgebildet und eingestellt, sowie Richtlinien ausgearbeitet und festgelegt, um eine jeweils zeitgemäße Lösung zu suchen und zu finden. Denn: „Objekte sind niemals nur ein Teil von Vergangenheit, sondern immer auch Teil der je eigenen Gegenwart. (...) Das Objekt verliert zwar durch seine Musealisierung seine ursprünglichen Zusammenhänge, es wird aber gleichzeitig in neue versetzt.“⁹⁵

Das Depot als natürlicher, realer Raum zur Aufbewahrung der Sammlungsbestände, ist ein Ort, derer Zustand ein paar Eingeweihten vorbehalten ist. Die Inventarisierung, Aufbewahrung, Ablage und Lagerung, Beforschung und Benutzung, Pflege, das Handling, Umlagerung oder Mobilisierung widerfährt Gütern in Sammlungen durch dieses ausgewähltes Personal. Die Zahl der MitarbeiterInnen für die Instandhaltung von Beständen von Depots steht jedoch in keiner Relevanz zum Aufwand. Am Beispiel des Weltmuseum Wien lässt sich aus dem Jahresbericht 2019⁹⁶ entnehmen, dass nicht mehr als fünf MitarbeiterInnen für die Bestandsverwaltung tätig waren.

Durch die oftmals von Museumshäusern wenig geförderte Arbeit mit Depot-Beständen, sind diese Lagerstätten mitunter nicht sehr belebt. Somit ist der Mensch nur ein seltener Gast in den Depoträumen – und darüber hinaus auch ein wenig anerkannter. „Im Schatten medialer oder museumpolitischer Interessen ist Sammlungspflege mit *Schattenarbeit*⁹⁷ gleichzusetzen.“⁹⁸

MuseumsmitarbeiterInnen haben mehr oder weniger Zugang zum Depot und sind neben den Unterlagen der Inventarisierung (wenn vorhanden) auch diejenigen, die überhaupt Kenntnisse zum Inventar haben – sofern ein Zutritt möglich ist. „Oftmals sind DepotverwalterInnen, die als einzige ständig mit der materiellen Präsenz der Objekte konfrontiert sind, die alleinige Informationsquelle.“⁹⁹

„Das heißt, daß der Museologe (...) in einer unglaublichen Machtposition ist, der sowohl mit der Auswahl von Objektankäufen als auch mit der damit verbundenen Inventarisierung Prioritäten setzt und Wertungen vornimmt, die er in die Gesellschaft

95 Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005, S. 25

96 Weltmuseum Wien, Jahresbericht 2019, S. 30. Quelle: <https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns/#jahresbericht> [15.04.2021]

97 Der Sozialphilosoph Ivan Illich spricht bei der *Schattenarbeit* von einer verschwiegenen Ökonomie, einer produktiv-ökonomischen Größe, die aber mit Geld nicht messbar ist uns meist unsichtbar bleibt. Vgl. Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 126

98 Ebd.

99 Ebd., S. 124

hineinträgt. Diese Machtposition setzt sich in der jederzeitigen Zugriffsmöglichkeit auf die Objekte fort.“¹⁰⁰ Die Kunstwissenschaftlerin und ehemalige Chef-Kuratorin des jüdischen Museums Wien Felicitas Heimann-Jelinek meint weiter dazu: „Wir Museumsleute können jedes Objekt physisch nehmen, vom Depot in den Ausstellungsraum transferieren, in einer Vitrine präsentieren, es mehr oder weniger auratisieren und wir können es schließlich wieder wegsperren – ganz wie es uns beliebt. Das heißt, wir haben nicht nur den Zugriff auf die historische oder kunsthistorische Idee des Objektes sondern wir haben die Macht, es der Öffentlichkeit zu zeigen oder nicht zu zeigen, es als etwas Wertvolles oder als etwas Wertloses zu behandeln, es zu pflegen oder es zu vernachlässigen. Der Museologe also entscheidet, was erinnerungswürdig und was zu vergessen ist, entscheidet also letztlich, was kulturpolitisch und damit gesellschaftspolitisch relevant ist.“¹⁰¹

100 Heimann-Jelinek, Felicitas: Gedächtnis-Kategorisierung. In: Csáky, Moritz und Stachel, Peter (Hg.): Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeitpeicher des Gedächtnisses. Passagen Verlag, Wien, 2001, S. 94

101 Ebd.

5. Begegnungen mit dem Depot

Neben Bibliotheken sind uns allen Orte, an denen sich Dinge häufen und möglichst strukturiert verwahrt werden, bekannt. Museums- oder Sammlungsdepots wiederum sind möglicherweise Teil einer Vorstellung, aber meist kein bekannter und vertrauter Ort.

An dieser Stelle wird versucht, persönliche Begegnungen und Erfahrung zu skizzieren, die immer wieder zu Erkenntnissen, Verwunderung sowie Staunen geführt haben und eine stetige Neugierde zu diesem Thema illustrieren sollen. Denn der reale Zugang ist eine impulsgebende Erfahrung in der Befragung der Bedeutung von Depots.

Diese Begegnungen sind geprägt von Zutrittsbeschränkungen, manchmal starken Hygieneauflagen und Überzeugungsarbeit gegenüber Portieren und VerwalterInnen. Vor allem aber auch davon, dass diese Orte oftmals nicht im Bewusstsein sind und die Existenz sowie der Standort erst bekannt werden muss.

Hier geht es nun also vor allem darum, die widerfahrene Vielfalt einerseits der Wege in Institutionen und weiters der Beschaffenheit dieser Depots chronologisch zu dokumentieren und gedanklich in die nachfolgende Auseinandersetzung einfließen zu lassen.

5.1. Zentraldepot KHM-Museumsverband

Zeitpunkt der Begegnung: 2014.

Durch ein Volontariat am Theatermuseum Wien in der Abteilung für Textile Restaurierung, erhielt ich die Möglichkeit, das Zentraldepot des KHM-Museumsverband (Kunst-historisches Museum Wien, Weltmuseum Wien und Theatermuseum Wien, wie auch im weiteren Kaiserliche Schatzkammer Wien, Kaiserliche Wagenburg Wien, Theseustempel und Schloss Ambras Innsbruck) zu besichtigen und dort, in Begleitung von

Angelika Sixt aus der Textilrestaurierung, tätig zu sein.

Der in Niederösterreich gelegene Depot-Bau wurde aufgrund einer Zusammenlegung der verschiedenen Sammlungen und zahlreichen Bestände errichtet. „Im Jahr 2009 wurde im KHM-Museumsverband der Beschluss gefasst, ein neues, zentrales Depot zu errichten und die Sammlungsbestände von den vorherigen neun Standorten dorthin zu übersiedeln. Durch den Neubau des Depots in Himberg ist der Lagerbedarf des Kunsthistorischen Museums ebenso wie der angeschlossenen Häuser für 30 Jahre gedeckt. Auf einer Fläche von rund 14.000 Quadratmeter wurde das Projekt innerhalb von acht Monaten fertiggestellt, der Umzug aller extern gelagerten Bestände ist seit 2011 abgeschlossen.“¹⁰²

Die Abgeschlossenheit und Distanz zu Wien und den dort situierten Ausstellungshäusern führt dazu, dass dieses Depot kein – von Menschen – belebter Ort war. Dies soll er aber auch nicht sein, denn durch jede Person steigt beispielsweise die Möglichkeit, dass Schädlinge in diesen Ort kommen.

Weiters sind in diesem Depot die Artefakte nicht zur jedweder Handhabung, sondern zur gebündelten Lagerung verwahrt.

Betreten konnte man dieses, durch einen Zaun abgesicherte Gebäude, nur durch einen Eingang – eine doppelt geführte Sicherheitsschleuse. Zwischen den Türen musste man jeweils auf ein Zeichen des (hinter einer Glaswand platzierten) Portiers warten, durch die weitere Tür zu gehen. Wichtig für den korrekten Ablauf war hier auch, dass man diese Schleuse einzeln betrat.

Nun im Inneren des Gebäudes angekommen, musste man sein privates Mobiltelefon und etwaige Taschen abgeben. Zur Erleichterung der Kommunikation erhielt man ein hauseigenes internes Funktelefon, über das man sich gegebenenfalls verständigen konnte – in meinem Fall, um nach dem Weg im Gebäude zu fragen. Denn, die identisch-gestalteten Gänge und Wege wirkten wie in einem Labyrinth und man verlor von einem Moment auf den anderen die Orientierung innerhalb der immergleichen Umgebung.

Ein geschlossenes Belüftungssystem, durch das es nicht einmal möglich war, eines der sehr wenigen Fenster im Gebäude zu öffnen, lässt die oftmals genannte Metapher des Vakuums, in dem sich Sammlungsgüter befinden, spürbar werden.

Weiters war die Größe und vor allem die Sterilität, aber auch die Organisation vor Ort verblüffend. Die gleichförmigen Räume, Regalsysteme und Kästen erstrecken sich über jeden einzelnen Raum. Darin fein zurechtgelegt und gelagert allerlei Objekte.

Im Zuge des Besuchs war es erlaubt, vereinzelt in Kästen und Schränke zu sehen und

¹⁰² Streissler-Führer, Agnes / Kon, Daniel / Krainhöfner, Clara: Der KHM-Museumsverband. Impact-Studie, Agnes Streissler Wirtschaftspolitische Projektberatung, Wien, 2014, S. 30–31

auch sich näher mit Beständen zu befassen – bevor man wieder Laden oder Schranktüren für eine ungewiss-lange Zeit schloss.

Ein Kostüm aus einem barock-inszenierten Theater war an diesem Tag von uns für die Verwahrung aufzubereiten. Mit einem kurios-kleinen Mini-Staubsauger-Aufsetzen, den man wohl auch in der Zahnmedizin einsetzt, wurde dieses Kostüm entstaubt und zart auf säurefreien Papier gebettet. Jede Textilfalte wurde vermieden, in dem man Rollen aus Papier darunterlegte, um so dem Objekt eine mehr-dimensionale Lagerung zu ermöglichen. Die dafür vorgesehene Schachtel wirkte wie ein Sarg. Meine neugierigen Fragen, ob dieses Kostüm wohl jemals wieder diese Schachtel verlassen würde, konnte nicht beantwortet werden.

5.2. Kunstsammlung und Archiv der Angewandten

Zeitpunkt der Begegnung: 2016.

Im Zuge der Vorlesung *Die Geschichte der Angewandten im Spiegel ihrer Sammlungen* von Patrick Werkner¹⁰³, in der wir uns mit der Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst befassten, kam es zu Besuchen und Besichtigungen in allen dazugehörenden Sammlungen und Depots.

Die mittlerweile mit 65.000 Werken¹⁰⁴ bestückte Sammlung besteht aus der Kunst- und Designsammlung, dem Oskar Kokoschka Zentrum¹⁰⁵, der Kostüm- und Modesammlung¹⁰⁶, der Victor Papanek Foundation sowie dem Universitätsarchiv¹⁰⁷.

¹⁰³ Univ.-Prof. Dr. Patrick Werkner war damals noch am Institut für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst tätig und war auch zu dieser Zeit Leiter der Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst.

¹⁰⁴ Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv. Quelle: https://www.dieangewandte.at/institute/kunstsammlung_und_archiv [23.04.2021]

¹⁰⁵ „Die Gründung des Oskar Kokoschka Zentrum an der Universität für angewandte Kunst Wien 1996 geht auf eine großzügige Schenkung von Dr. Olda Kokoschka (1915-2004), der Witwe des Künstlers, an die Universität für angewandte Kunst zurück. Dabei erhielt die *Angewandte* den gesamten Bibliotheks-, Zeitschriften- und Fotonachlass des Künstlers, sowie Ausstellungsdocumentationen, Zeitungsartikel, audio-visuelle Medien, Plakate, aber auch etliche persönliche Erinnerungsstücke, darunter die Totenmaske Kokoschkas.“ Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar Kokoschka Zentrum. Quelle: <https://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte-2016/main.jart?rel=de&content-id=1597154047316> [23.04.2021]

¹⁰⁶ „Die Kostüm- und Modesammlung der Universität für angewandte Kunst Wien umfasst heute einen Bestand von rund 8000 Objekten (Kleidungsstücke, Accessoires, Textilien) vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Sammlungsschwerpunkt sind Arbeiten von (ehemaligen) Lehrenden und Absolvent*innen der ehemaligen Kunstgewerbeschule und der heutigen Angewandten. (...) Etwa 2.500 Objekte sind bereits online zugänglich.“ Universität für angewandte Kunst Wien, Kostüm und Modesammlung. Quelle: <https://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte-2016/main.jart?rel=de&content-id=1597154047325> [23.04.2021]

¹⁰⁷ „Die zentralen Aufgaben des Archivs sind die Sicherung, Bereitstellung und Auswertung der administrativen, künstlerischen und wissenschaftlichen Leistungen der Universität. Um die Geschichte, die für das Haus entscheidenden Traditionen und Entwicklungen für die zukünftige Forschung zu dokumentieren, ist es im Zeitalter der voranschreitenden Digitalisierung wichtig, ein neues Bewusstsein für das Thema der Archivierung zu schaffen.“ Universität für angewandte Kunst Wien, Archiv. Quelle: <https://www.dieangewandte.at/jart/prj3/angewandte-2016/main.jart?rel=de&content-id=1597154047336> [23.04.2021]

Die räumlichen Gegebenheiten der Depots sowie Verwahrung der Bestände war sehr unterschiedlich. Angefangen von Lagerungen und gleichzeitiger Nutzung von Möbel aus der Sammlung sowie Präsentation von Malereien und Grafiken an Wänden von Büro-Räumen, bis zu einer direkten Einbindung des Nachlasses von Oskar Kokoschka in ein aktiv-genutztes Arbeitszimmer.

Weiters aber auch einen modernen Depot-Bau im 11. Gemeindebezirk in Wien mit Sicherheitsschleuse und Identitätskontrolle, gefüllt mit funktionalen Möbel zur platzsparsamen und konservatorisch-durchdachten Lagerung von allerlei Dingen.

Als sehr spannend offenbarte sich eine Kammer in einem Gebäude im 1. Bezirk Wiens, gefüllt mit dem Nachlass von Victor Papanek. Diese war nicht nur bezüglich der Größe sowie Art und Weise der Lagerung erstaunlich, sondern auch, weil hier der Zusammenhang von Urheberrecht und das erzwungene geduldige Abwarten einer Sammlung einen Kontext erahnen ließ, der damals nicht vollends-offen diskutiert werden konnte.

Insbesondere inspirierend war auch die Begegnung mit Gabriele Jurjevec-Koller, die von 1993 bis 2017 Leiterin der Hochschul/Universitätsbibliothek war ¹⁰⁸. Denn sie hatte eine eigenen Sammlungstätigkeit begründet, nämlich die der KünstlerInnen-Bücher, die aktuell 5.300 Werke ¹⁰⁹ umfasst.

Dies ist eine Sammlung, die dezidiert zum *Angreifen*, zur Recherche für Studierende und Universitätsangehörige gedacht ist.

5.3. Surrealistische Sammlung

Zeitpunkt der Begegnung: 2017.

Beim oben genannten Treffen mit Gabriele Jurjevec-Koller hatte sie auch die Surrealistische Sammlung erwähnt. Dies ist eine Dauerleihgabe der Ludwig Stiftung an die Bibliothek der Universität für angewandte Kunst, die den Studierenden für eine direkte Begegnung mit den Originalen zur Verfügung steht.

Der Bestand dieser Sammlung umfasst rund 250 Werke (Monografien, Zeitschriften, Pamphlete und Briefe. Darunter viele Erstaussagen und signierte Exemplare unter anderem von André Breton, Paul Éluard, Max Ernst). ¹¹⁰

Das Wissen über das Vorhandensein und die Möglichkeit zur Nutzung widerfährt nur die- und denjenigen, die durch einen Zufall im Rahmen von universitätsinterner Ver-

¹⁰⁸ Universität für angewandte Kunst, Verleihung des Ehrenrings an HR Dr. Gabriele Jurjevec-Koller und Buchpräsentation. Quelle: https://dieangewandte.at/termine/verleihung_des_ehrenrings_an_hr_dr_gabriele_jurjevec-koller_und_buchpraesentation__27-04-2018 [23.04.2021]

¹⁰⁹ Information von Irene Schwarz, Leitung Informations- und Benutzungsdienste, Universitätsbibliothek der Universität für angewandte Kunst. [27.04.2021]

¹¹⁰ Ebd.

mittlung darüber stolpern – und sich an dieser Sammlung dann erfreuen können.

Erstausgaben von Max Ernst und anderen KünstlerInnen finden sich unter surrealistischen Romanen, sowie weiters auch eine Ausgabe von *L' Afrique fantôme* von Michel Leiris.

Werke, die ansonsten in Ausstellungen unter Glas gezeigt werden und nicht zum Anfassen gedacht sind, können also durchgeblättert und Seite für Seite inspiziert werden.



Abb. 4: Einblick in den *Giftschrank*, Bibliothek der Universität für angewandte Kunst, Wien
© Ramona Hirt

Diese Sammlung verweilt in einem Metallkasten (liebevoll hausintern auch *Giftschrank* genannt) im Externen Magazin der Bibliothek und ist grundsätzlich nicht als Freihandbereich zu benutzen.

Besichtigen darf man diesen nur auf Anfrage bei der Bibliothek. Die Aushebung einzelner Werke ist möglich, jedoch darf man diese dann nur innerhalb der Bibliothek umsichtig nutzen.

5.4. Weltmuseum Wien

Zeitpunkt der Begegnung: 2018.

Der Tiefspeicher des Weltmuseum Wien war – dank Nicole Miltner, die am Weltmuseum Wien in der Abteilung Textilkonservierung als Projektmitarbeiterin tätig war und nun an der Universität für angewandte Kunst beschäftigt ist – über ein paar Wochen

im Rahmen einer Lehrveranstaltung ¹¹¹ für Studierende der regelmäßige Treffpunkt zu einer Auseinandersetzung mit ethnologischen Museen und deren Sammlungs-Beständen.

Das Spannende an diesem Depot ist unter anderem, dass es direkt am Ausstellungshaus unterirdisch angrenzend. Somit ist die wissenschaftliche Arbeit für MitarbeiterInnen grundsätzlich an den Originalen möglich. Die Wege der Artefakte innerhalb des Museums sind kurz und (im Vergleich zum Zentraldepot des KHM) unkompliziert. Die Lagerung findet einerseits nach Sammlungsbereich statt, andererseits nach Materialien. „Die Objekte sind sowohl regional als auch nach besonderen Anforderungen der Materialien (z. B. asiatischer Lack, Elfenbein, Metall) gelagert. Hierbei achten Objektverwalter*in und Sammlungstechniker*innen vor allem auf die optimale Lagerung, die Kontrolle und Wartung der klimatischen Gerätschaften sowie auf das Integrated Pest Management (IPM).“ ¹¹²

Zutritt zum Tiefspeicher bekam man nur in Begleitung von Nadja Haumberger (Kuratorin der Sammlung Afrika südlich der Sahara) oder anderen MitarbeiterInnen aus dem Museum, die uns jeweils im Eingangsbereich abholten und dann geschlossen in das Depot führten.

Individuelles Bewegen ausserhalb des zugeteilten Raumes war sicherheitstechnisch nicht möglich. Alle TeilnehmerInnen erhielten einen gewaschenen Arztkittel, Kunststoffüberzieher für die Schuhe, sowie weiße Handschuhe.

Keine Fremdkörper durften in das abgeriegelte Depot gelangen. Somit war es zum Beispiel auch nicht erwünscht, dass man am Tag des Besuches Wollmaterialien als Kleidung trug, da hier die Möglichkeit einer Zufuhr von Schädlingen möglich war.

Anzutreffen war eine überraschend offene Anordnung der Objekte innerhalb sehr vollen Regalsysteme. Man stand den Objekten und Subjekten direkt gegenüber – ohne Abgrenzung, Laden oder andere, den Blick verwehrenden, Trennungen.

Bei diesen Besuchen wurde die Anzahl der Bestände spürbar. Als Beispiel hierfür soll ein Depotraum stehen, der die Anzahl von 2.757 Speeren ¹¹³ umfasst.

Weiters konnte man unter Umständen im Gang zu den einzelnen Räumen auch auf Bestände treffen, die für eine Lagerung und konservatorischen Widmung innerhalb eines Depot-Raumes zu groß waren.

111 Lehrveranstaltung *Künstlerische Projektarbeit – Feldforschung im Weltmuseum Wien* von Nicole Miltner, Universität für angewandte Kunst, Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung, Abteilung Kunst und Kommunikative Praxis, 2018S

112 Weltmuseum Wien. Quelle: <https://www.weltmuseumwien.at/wissenschaft-forschung/#konservierung> [23.04.2021]

113 Information von Nicole Miltner. Universität für angewandte Kunst, Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung, Abteilung Kunst und Kommunikative Praxis [22.04.2021]

6. Möglichkeiten und Strategien

An einem Ort sind Kunst- und Kulturgüter mit so einer Fülle vorhanden, dass man den Überblick verliert und Räume aus allen Nähten platzen. An einem anderen ist gar nichts vorhanden, sodass die Leere nicht nur räumlich, sondern auch kulturell spürbar ist. „Wozu dienen die großen Bestände also, die nicht ausgestellt sind? Die Forderung nach *Nutzung* dieser Sammlungen und ihrer vollen Zugänglichkeit, der Druck hoher Lagerungskosten rechtfertigen zu müssen und nicht zuletzt der politische Ruf nach national abgestimmten Sammlungsstrategie werden immer größer.“¹¹⁴

Neben Vorgehensweisen zum Erhalt und dem Umgang mit Depot-Beständen werden wir uns vor allem den Strategien widmen, die sich mit einer Aktivierung und Neukontextualisierung befassen oder dafür genutzt werden können.

6.1. Erhaltung

Die Konservierung von Depot-Beständen ist Voraussetzung für einen weiteren Umgang mit Artefakten. Dennoch: „(...) die Tatsache, dass auch nur das, was nach dem bereits erfolgten Eintritt in die Sammlung erhalten bleibt, erforscht werden kann, findet nur selten Einzug in die Theorie des Sammelns. Werden vergängliche Materialien in der Pflege der Depot-Bestände vernachlässigt, verlieren wir diese. Es kommt zum unbemerkten Material- und damit Wissensverlust. Der naturgegebenen Asymmetrie der Überlieferbarkeit sollten wir im Museumsdepot bewusst entgegenreten, und der theoretischen Aporie von der Erhaltung des nicht Erhaltbaren noch viel mehr. Denn wer hat schon Interesse an einer einfältigen Geschichtsschreibung, die nur anhand von Bedeutungsträgern aus *dauerhaften* Materialien konstruiert wird?“¹¹⁵

114 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 103

115 Ebd., S. 123

Der Fokus von der Aufrechterhaltung von Depot-Beständen wird von Martina Griesser-Stermscheg an dieser Stelle erfasst: „Bei den zur Erhaltung und Pflege des Museumsgutes notwendigen Maßnahmen unterscheiden wir zwischen vorbeugenden und wiederherstellenden Maßnahmen.“¹¹⁶ Dazu zählen vorab ausführliche Bestands- und Zustandsanalysen und darauf folgende Maßnahmendiskussionen.

„Unter Konservieren verstehen wir das langandauernde Haltbarmachen des substanziellen Zustandes, den wir als erhaltenswert erkannt haben.“¹¹⁷ Unter Restaurierung fällt: „Die höchstmögliche Wiederherstellung des authentischen Zustandes eines Objektes, in dem es sich vor der Beschädigung oder Veränderung befand, sowie die Sicherung diesen Zustandes.“¹¹⁸

Somit sind dies Maßnahmen am Objekt, die einerseits eine Aktivierung durch Widmung darstellen. Des weiteren im Grunde jedoch ein Verzögern und eine Art Weigerung gegenüber einer Re-Kontextualisierung bedeutet – da versucht wird, eine Entwicklung aufgrund von einer konstanten Erhaltung zu stoppen.

6.2. Digitalisierung

Durch eine Online-Sammlungen erhalten Depots eine digitale Sichtbarkeit und eine Art gleichzeitige und gleichberechtigte Verfügbarkeit an verschiedenen Orten. Allerdings ist diese immer davon abhängig, ob ein Zugang über das Internet besteht und wohl auch, ob überhaupt ein Wissen über die Existenz von Bestände vorliegt und man somit an einer Erreichbarkeit des digitalen Angebots interessiert ist. „Durch das kulturevolutionäre Internet bleiben die Objekte nicht mehr vom Wissen geschieden und rücken, in rigider Auswahl und als Digitalisate grundsätzlich unbestimmten Formats, näher an die Gesellschaft heran und machen dadurch zumindest bewusst, was alles sehr lange das Licht der Öffentlichkeit nicht erreicht hat.“¹¹⁹

Dies kann also einerseits durch Transparenz über den ganzen Globus einen Austausch und eine Betrachtung ermöglichen. Andererseits stellt eine digitalisierte Sammlung auch noch einmal auf den nicht ausgeglichenen Verbleib von Kunst- und Kulturgütern hin – und kann dadurch die Diskussion über Restitutionen weiter anregen oder aber auch das Machtgefälle verstärken.

„Alle ethnologischen Museen versprechen jetzt, ihre Datenbanken online zu stellen.

116 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 125–126

117 Ebd.

118 Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005, S. 84

119 Sternfeld, Nora: Statt einer Einleitung. Ein Gespräch zwischen den Herausgeberinnen. In: Griesser-Stermscheg, Marina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.): Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive. Walter de Gruyter GmbH, Edition Angewandte, Berlin/Boston, 2020, S. 31

Erst dann können auch etwa Angehörige beraubter Familien aus Afrika nach dem Besitz ihrer Vorfahren suchen, erst dann könnten Provenienzforscher Informationen ohne Mühe aus mehreren Museen zusammenführen. Doch dafür müssen die Datensätze erst vollständig überarbeitet werden.“, so Lars-Christian Koch ¹²⁰, dessen Haus als eines der wenigen schon einen kleinen Teil der Sammlung online zeigt.

Die Aufarbeitung von Depot-Beständen durch die digitale Präsentation von Sammlungsgut setzt voraus – oder bezwecken unter anderem auch –, dass Bestände fotografisch dokumentiert und grundlegend inventarisiert sind. Denn: „(...) ohne Fotos sind die Daten für alle außer den Museumsmitarbeitern, die direkten Zugriff auf die Objekte haben, nahezu wertlos.“ ¹²¹

Für eine digitale Verfügbarkeit muss man „Begriffe (...) korrigieren, Fotos identifizieren, die Gewalt zeigen, und Objekte, die nach dem Verständnis der Herkunftsgesellschaften nicht alle sehen dürfen.“ ¹²² Eine Aufgabe, die also das *einfach online-stellen* bei weitem überschreitet.

Vorausgesetzt ist weiters ein Wissen über die Bestände. Hierzu ein Blick nach Deutschland, in das Jahr 2019. „In Stuttgart [Linden-Museum] etwa soll es laut Inventar 290.000 Objekte geben. In Wahrheit, so schätzt das Museum, seien es nur 160.000. Genau weiß man es nicht, weil nur 140.000 inventarisiert sind, davon 110.000 auch digital. In Hamburg liegt der *Sollbestand* bei 265.000 Objekten, doch die Direktorin, Barbara Plankensteiner, vermutet, es seien nur noch 200.000. In München schätzt man den Bestand auf 160.000 Objekte. Eine Inventur wurde in den Fünfziger- und Sechzigerjahren durchgeführt, aber *wohl nicht abgeschlossen*, sagt die Museumsleiterin Uta Werlich, bei 40.000 Objekten gab man auf. 2015 hat man neu angefangen.“ ¹²³

Exemplarisch zählt das Weltmuseum Wien (mit Stand 25. Februar 2021) einen Bestand von 6.647 Objekten (von insgesamt rund 536.000 Stück) ¹²⁴, der bereits digitalisiert wurde. Im Kunsthistorischen Museum Wien 23.968 Objekte (von insgesamt rund 4.000.000 Stück) ¹²⁵. Wie man den hier angeführten Zahlen entnehmen kann, handelt es sich also jeweils nur um einen Bruchteil des tatsächlichen Gesamtbestandes der Sammlungen. Gründe, die dafür genannt werden, sind der Mangel an MitarbeiterInnen, Zeit und Geld. „Meistens wurde bei der *Digitalisierung* nicht einmal geprüft, ob die

120 „Prof. Dr. Lars-Christian Koch ist seit Anfang 2018 Direktor für die Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin im Humboldt Forum. Der Musikethnologe war zuvor kommissarischer Leiter des Ethnologischen Museums.“ Humboldt Forum Berlin. Quelle: <https://www.humboldtforum.org/de/magazin/autor/lars-christian-koch/> [05.03.2021]

121 Hüntzel, Jörg: Verseucht, zerfressen, überflutet. Süddeutsche Zeitung, Online-Ausgabe 09.07.2019. Quelle: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ethnologisches-museum-raubkunst-1.4516193> [05.03.2021]

122 Ebd.

123 Ebd.

124 „Die neun Sammlungen des Weltmuseums Wien bauen auf insgesamt etwa 250.000 ethnographischen Objekten, über 140.000 Photographien und 146.000 Druckwerken aus unterschiedlichen Teilen der Welt auf.“ Quelle: <https://www.weltmuseumwien.at/sammlungsbereiche/> [05.03.2021]

125 „(...) umfassen doch die Sammlungen des Museums mehr als vier Millionen [4.000.000] Objekte (...).“ Sharp, Jasper: Eine Spitzmaus huscht ins Rampenlicht. Über die Vorbereitungen der Ausstellung mit Wes Anderson und Juman Malouf. In: Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures – Wes Anderson and Juman Malouf. Kunsthistorisches Museum Wien, Ausstellungskatalog, 2018, S. 4

Objekte überhaupt noch existieren.“¹²⁶

Durch diesen Re-Inventarisierungs-Prozess ist es erforderlich, Wissen über den Bestand zu haben. „Schließlich gibt es Objekte, die sich im Depot befinden müssten, nur weiß niemand, wo. *Nicht verstandortet* nennt man das höflich. Bei irgendeinem Umzug, einer Baumaßnahme hat man sie kurz von hier nach dort gelegt, aber wo dort war, hat sich niemand aufgeschrieben. Nun kann man sie suchen wie Nadeln im Heuhaufen.“¹²⁷ Jörg Häntzschel von der Süddeutschen Zeitung erzählt weiter: „In Hamburg gibt es Tausende solcher Fälle. Spaziert man durch das pittoreske Dachgeschoss des Museums, eines von vier Magazinen (ein Neubau ist geplant), staunt man, dass hier überhaupt etwas zu finden ist. Zwischen den Lagerschränken türmen sich Kisten und ausrangierte Vitрины. Hier hat mal jemand Fotos gemacht, dort hängen afrikanische Gewänder. Es ist so herrlich und kunterbunt, wie auf dem Speicher der Großeltern.“¹²⁸

„Doch wie soll das ohne ein Vielfaches des heutigen Personals gehen? (...) Bis sämtliche 320.000 Objekte des 1992 eröffneten Pariser Musée du Quai Branly online standen, arbeiteten 70 Leute sechs Jahre lang. Als Bénédicte Savoy und Felwine Sarr von Präsident Macron beauftragt wurden, in Afrika die Möglichkeiten von Restitutions zu recherchieren, konnten sie den Museumsleuten in Kamerun oder Mali dicke Stapel Papier vorlegen: es waren die Bestände des Museums aus diesen Ländern, die die Datenbank ausgeworfen hatte. In Deutschland kann man davon nur träumen.“¹²⁹ In Österreich ist man ähnlich weit entfernt davon, wenn man sich auf die oben genannten Beispiel-Zahlen aus dem Weltmuseum und dem Kunsthistorischen Museum bezieht.

Sarr und Savoy zeigen jedoch auf die Wichtigkeit dieses Thema auch in ihrem Bericht zur Restitutionsfrage hin. „Umfassende Teilhabe an den digitalisierten Objekten im Rahmen des Restitutionsprojekts, einschließlich einer entsprechenden Politik der Bildrechte. (...) Außerdem wäre ein systematischer Digitalisierungsplan für nicht bereits digitalisierte ethnologische Dokumente (Fotos, Film, Ton) über Afrika zu erstellen, der nach Abstimmung zwischen den betroffenen Parteien auch die Sammlung von Manuskripten (...) umfassen muss.“¹³⁰ Somit ist die weite Zugänglichkeit und Öffnung von Depots (und Archiven) im Rahmen von Digitalisierungen wesentlich.

Die digitale Verfügbarkeit soll keine Restitutionsforderung verhindern oder das *Original* ablösen. „Die Forschung am überall abrufbaren Digitalisat ersetzt keinesfalls die Arbeit am deponierten Originalobjekt.“¹³¹

126 Häntzschel, Jörg: Verseucht, zerfressen, überflutet. Süddeutsche Zeitung, Online-Ausgabe 09.07.2019. Quelle: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ethnologisches-museum-raubkunst-1.4516193> [05.03.2021]

127 Häntzschel, Jörg: Verseucht, zerfressen, überflutet. Süddeutsche Zeitung, Online-Ausgabe 09.07.2019. Quelle: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ethnologisches-museum-raubkunst-1.4516193> [05.03.2021]

128 Ebd.

129 Ebd.

130 Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Matthes & Seitz, Berlin, 2019. S. 74

131 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 80

Die online-abrufbaren Datenbank über den Bestand von Museumsdepots sind eine große Chance im Zusammenhang mit der Vielstimmigkeit und der Diskussion der Geschichte auf Augenhöhe mit allen Beteiligten. Für eine detaillierte Aufarbeitung von Vorhandensein und Zustand der Objekte benötigt man weiter das Original – dies verliert somit durch das digitale Replik nicht an Bedeutung – und kann dies auch nicht ersetzen.

Walter Benjamin hat bereits 1935 diesen theoretischen Komplex in seinem Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* behandelt. Er sieht die Echtheit eines Kunstwerks in der Einmaligkeit und dem Hier und Jetzt – dies bezeichnet er im weiteren auch als Aura.¹³² Diese Echtheit ist somit nicht (digital) reproduzierbar. „Die Einzigartigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition.“¹³³

Doch: „Digitalisieren, Besucher zulassen, sich öffnen, all das bedeute, Macht abzugeben.“¹³⁴ Das sind Prozesse, mit denen Museen einen Umgang lernen und finden müssen.

Eine Thematik, in der die Gewichtung der Argumentation jeweils mit verschiedenen Bedürfnissen von AkteurInnen zusammentrifft. „Institutionen wie das Kunsthistorische Museum seien fähig, etwas zu bieten, wozu das Internet niemals imstande sein wird, nämlich das Erlebnis des Originals, den *Gänsehaut-Moment*, wie er [Jasper Sharp, Kurator des Kunsthistorischen Museums in Wien] es nennt. Bei einem Gang durchs Museum erhalte man zudem einen sehr kompakten und realen Eindruck davon, wo wir herkommen, wo wir derzeit stehen und in welche Richtung es gehen könnte. Etwas, was einem das weiter verzweigte, aber auch sehr unübersichtliche World Wide Web kaum bieten kann.“¹³⁵ Hier wird also noch einmal sehr stark auch auf das Machtverhältnis zwischen dem Artefakt und dem Digitalisat, sowie dem digitalen und im realen Depot aufmerksam gemacht.

6.3. Restitution

Unter dem Begriff Restitution versteht man die Rückführung von unrechtmäßig angelegenen Gütern. Hier wird also angestrebt, Eigentumsverhältnissen wiederherzustellen oder eine *angemessene* Entschädigung zu erreichen.

¹³² Die Definition der *Aura* als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2003, S. 11–16

¹³³ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2003, S. 16

¹³⁴ Häntzschel, Jörg: Verseucht, zerfressen, überflutet. Süddeutsche Zeitung, Online-Ausgabe 09.07.2019. Quelle: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ethnologisches-museum-raubkunst-1.4516193> [05.03.2021]

¹³⁵ Streiff Corti, David: Die Ausstellung von Wes Anderson in Wien bricht mit Konventionen. NZZ, Online-Ausgabe 14.12.2019. Quelle: <https://bellevue.nzz.ch/design-wohnen/hintergrund-die-ausstellung-von-wes-anderson-in-wien-bricht-mit-konventionen-ld.1440029> [02.03.2021]

Mit der Verabschiedung des Kunstrückgabegesetz in Österreich im Jahre 1998 und der folgenden Novelle 2009, ist grundlegend der Umgang mit geraubten Kunstgegenständen, die sich im Besitz der österreichischen Bundesmuseen befinden, geklärt. „Mit dem Kunstrückgabegesetz von 1998 hat die Republik Österreich die Verantwortung übernommen, bewegliche Kunst- und Kulturgüter, die in der Zeit des Nationalsozialismus ihren EigentümerInnen entzogen wurden, proaktiv in den bundeseigenen Sammlungs-Beständen auszuforschen und an die früheren EigentümerInnen respektive deren RechtsnachfolgerInnen zu übereignen.“ ¹³⁶

Wie durch diesen Textausschnitt ersichtlich ist, bezieht sich dieses Gesetz also *lediglich* auf Kunst- und Kulturgüter, die im Zuge der NS-Verfolgungen angeeignet wurden. Nicht also auf zum Beispiel Dinge, die im Zuge von kolonialen Bewegungen und die Transaktionen über geschaffenen Märkte, welche im Vorfeld hier besprochen wurden, in die Bestände und Depots der Bundesmuseen gelangt sind.

Hierfür fehlt es in Österreich (wie auch in anderen Ländern) noch an einer gesetzlichen Ausformulierung von global gültigen Lösungen – und somit auch die Grundlage für eine Handhabung.

Obwohl: „In den Wiener Museen lagern ebenfalls zehntausende Objekte aus kolonialer Zeit, wie viele davon tatsächlich problematisch sind, muss erst die Forschung zeigen.“

¹³⁷ Voraussetzung für eine Restitutionsforderung ist demnach das transparente Wissen über das Vorhandensein von Kunst- und Kulturgütern in Beständen. Die Erstellung von Inventarlisten von Seiten des Museums sind zwingend. Hier kann die Digitalisierung und der Online-Zugang zu Museumsgütern ein großer Meilenstein sein.

Aktiv dazu forscht unter anderem der bereits oben vorgestellte Arbeitskreis Provenienzforschung, mit Sitz in Berlin. „Die Untersuchung der Verflechtungen zwischen Sammlungs-Beständen und europäischem Kolonialismus kann sich auf viele Bereiche beziehen: die Bearbeitung einzelner Objekte und Konvolute und das Aufdecken von Verbindungen zu anderen Objektgruppen und Institutionen, die Erforschung struktureller Zusammenhänge zwischen kolonialer Expansion und der Entstehung einzelner Sammlungen und Museen (inklusive deren Rolle im kolonialen Projekt), das Herausarbeiten unterschiedlicher Bedingungen und Effekte des Sammelns je nach kolonialer Herrschaftspraxis wie auch die Klärung von Fragen der Zugänglichkeit oder der Eigentümerschaft.“ ¹³⁸

Ziel der Rückforderungen sind die Wiedererlangung von Kulturerbe und Anerkennung von unrechtmäßiger Inbesitznahme. „Vor allem gehört dazu, die Beziehung zwischen Herkunftsgesellschaften und Museen auf eine neue Basis zu stellen. Dies beinhaltet die Zusammenarbeit mit Individuen, Initiativen und Institutionen der Herkunftsländer

¹³⁶ Provenienzforschung und Restitution in den Sammlungen des Bundes. Quelle: <https://www.provenienzforschung.gv.at/de/empfehlungen-des-beirats/restitutionsbericht/> [25.02.2021]

¹³⁷ Wiess, Stefan: Restitutionsdebatte über koloniales Kulturgut nimmt Fahrt auf. Der Standard, Onlineausgabe 13.08.2020. Quelle: <https://www.derstandard.at/story/2000119321640/restitutionsdebatte-ueber-koloniales-kulturgut-nimmt-fahrt-auf> [25.02.2021]

¹³⁸ Arbeitskreis Provenienzforschung. Quelle: <https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/arbeitsgruppen/ag-koloniale-provenienzen/> [25.02.2021]

und Herkunftsgesellschaften der Objekte: von den direkten Nachkommen ehemaliger HerstellerInnen und BesitzerInnen, über verschiedene Interessensgruppen oder *communities of practice* bis hin zu den Nationalmuseen postkolonialer Staaten, die oftmals ebenfalls ethnografische Sammlungen aus der Kolonialzeit beherbergen.“¹³⁹

Hier ist somit ein sehr starker Bezug auf die (von unter anderem Savoy genannte) Vielstimmigkeit und Einhaltung der Augenhöhe im Gespräch zu achten. „Es geht dabei nicht allein um eine Einbeziehung von lokalem Wissen, wie zum Beispiel mündlichen Überlieferungen (*oral history*), sondern um die Erarbeitung langfristiger Kommunikationsstrukturen und Reflexionsformate sowie gemeinsamer Forschungsagenden, durch die die gemeinsame, aber möglicherweise durchaus kontroverse Produktion von Wissen über diese Sammlungen möglich wird.“¹⁴⁰

Der Begriff der Restitution wurde in der Vergangenheit gerne umgangen – denn er impliziert eine unrechtmäßige Aneignung. Dies zeigt auch das hier angeführte Beispiel aus einer Handreichung der deutschen UNESCO-Kommission, angeführt von Savoy: „1.3.1. Da eine Rechtspflicht zur Rückgabe nach den bestehenden Gesetzen nicht vorliegt, muss der Begriff Restitution abgewehrt werden. Sonst entsteht dadurch der Eindruck juristisch unsauberen Erwerbs. Der Begriff Restitution/Rückgabe muß so weit gefasst werden, daß keine moralische Verpflichtung zu erkennen ist. Dies ist der Ausgangspunkt jeder weiteren Erörterung. In der Diskussion um einen neuen Begriff wurde Transfer eingebracht.“¹⁴¹

Dies ist eine weitere Entdeckung von Sarr und Savoy, die sie im Zuge ihrer Forschungsarbeiten in einem deutschen Archiv zum Thema Inventarlisten gemacht haben. „Objektverzeichnisse 2.7.2. Vor der Erstellung solcher Listen wird sowohl von Seiten unserer Völkerkundemuseen als auch der Kulturverwaltung gewarnt. So würden Begehrlichkeiten erst recht geweckt.“¹⁴² Intransparenz galt als Prinzip. Öffentlich zugänglichen Museumsbestandslisten wurden nicht angestrebt.

Bénédicte Savoy fordert, am Begriff der Restitution festhalten – da er diese historische Dimension mit sich trägt. Weiters weist sie darauf hin, eine Vermeidung von Emotionalität in der Diskussion zu beachten. Stattdessen empfiehlt sie, immer juristische Verhandlungen zu führen, denn im Endeffekt stützten sich Entscheidungsträger auf gesetzliche Bestimmungen.

Vorausgehend zu einer Restitution gibt es Provenienzenforschung, die sich sehr umfangreich gestalten – und abhängig davon sind, in wie fern Aufzeichnungen zur Eingliederung von Beständen geführt wurden. Dahingehend ist auch zu hinterfragen, ob Angaben der Richtigkeit entsprechen – und wie mit historisch gesehenen *Rechtmäßig-*

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Arbeitskreis Provenienzforschung. Quelle: <https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/arbeitsgruppen/ag-koloniale-provenienzen/> [25.02.2021]

¹⁴¹ Auszüge aus Handreichung, Deutsche UNESCO-Kommission in Zusammenarbeit mit Museen. Savoy, Bénédicte: Geraubtes Erbe. Wie afrikanische Objekte in unsere Museen kamen. DFG-Reihe: Exkurs – Einblick in die Welt der Wissenschaft. Vortrag vom 23. Oktober 2019, Leipzig. Quelle: https://www.dfg.de/dfg_magazin/veranstaltungen/exkurs/2019/191023_savoy_restitution/index.html [Stand 28.12.2020]

¹⁴² Ebd.

keiten umzugehen ist.

Für den Bund in Österreich wurde 1998 eigens eine Kommission dafür eingerichtet: „Die Kommission für Provenienzforschung ist für die systematische Beforschung der Sammlungsbestände zuständig. Die Ergebnisse werden dem Kunstrückgabebeirat übermittelt, dieser richtet darauf basierend Empfehlungen hinsichtlich (Nicht-)Rückgaben an die zuständige Bundesministerin bzw. den zuständigen Bundesminister.“¹⁴³ Doch wie bereits oben genannt, ist der Zweck wie folgt: „Ihre Aufgabe besteht im Wesentlichen darin, die österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen hinsichtlich Objekten zu erforschen, die als Folge von NS-verfolgungsbedingten Entziehungen in das Eigentum der Republik Österreich gelangten.“¹⁴⁴ Objekte aus kolonialen Bewegungen sind hier (noch) nicht berücksichtigt.

ICOM empfiehlt zum Umgang mit Restitutionsforderungen in den ethischen Richtlinien klar, dass in Falle von Anfragen Gesetze befolgt, jedoch auch politische Entscheidungen nachrangig sein sollen. „6.2 Rückgabe von Kulturgütern. Museen sollen bereit sein, in einen Dialog bezüglich der Rückgabe von Kulturgütern an ihre Herkunftsländer oder -völker zu treten. Der Dialog sollte unparteiisch und auf der Basis wissenschaftlicher, professioneller und humanitärer Prinzipien sowie unter Berücksichtigung lokaler, nationaler und internationaler Gesetze geführt werden. Diese Vorgehensweise ist Massnahmen auf politischer oder Regierungsebene vorzuziehen.“¹⁴⁵

In wie fern dies jedoch bei Bundesmuseen möglich ist, wird an dieser Stelle als Frage offen gelassen.

Weiters spricht sich ICOM für Rückführungen aus, jedoch natürlich wieder mit dem Hinweis zur reichlichen Befugnis. „6.3 Rückführung von Kulturgütern. Wenn ein Herkunftsland oder -volk die Rückgabe eines Objekts oder Gegenstandes erbittet, von dem belegbar ist, dass es/er unter Verletzung der Prinzipien internationaler und nationaler Abkommen exportiert oder auf anderem Wege übereignet wurde und es/er zum kulturellen oder natürlichen Erbe dieses Landes oder Volkes gehört, sollte das betroffene Museum umgehend verantwortungsvolle Schritte einleiten, um bei der Rückgabe zu kooperieren, sofern es rechtlich dazu befugt ist.“¹⁴⁶ Somit ist es augenscheinlich enorm wichtig, dass rechtliche Rahmenbedingungen für Rückgaben erarbeitet werden und sich im weiteren dann an diese halten zu können.

Dementsprechend ist klar, dass das Thema der Restitution nicht nur eine Frage der Herkunft der Bestände ist, sondern auch eine Hinterfragung des Umgangs der aktuellen (unrechtmäßigen) Verwalter-Institutionen mit dem Fakt des Restituierens.

143 Kommission für Provenienzforschung beim Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport
Quelle: <https://www.provenienzforschung.gv.at/de/> [10.03.2021]

144 Kommission für Provenienzforschung beim Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport
Quelle: <https://www.provenienzforschung.gv.at/de/kommission/> [10.03.2021]

145 ICOM: Ethische Richtlinien für Museen von ICOM. ICOM – Internationaler Museumsrat, Schweiz 2010, S. 22

146 Ebd.

6.4. Deakzession

Die Deakzession bezieht sich auf die Aussonderung von Dingen aus Beständen. „*Deaccession*, das Gegenteil von *accession* (Aufnahme und Inventarisierung im Museumsbestand) beschreibt nach erfolgter Sammlungsqualifizierung die dauerhafte Ausgliederung eines Objekts aus dem Inventar, wobei sich das deakzessionierte Objekt als Teil einer sogenannten *inactive collection* durchaus noch im Museum befinden kann, beispielsweise als Anschauungsgegenstand für Vermittlungsaktivitäten.“¹⁴⁷

Unabhängig von der Möglichkeit der Aussonderung von Inventar, stellt dieser Begriff jedoch auch das Thema der Aufarbeitung und Fokussierung von Sammlungen an. „Der umstrittene Begriff Deakzession bedeutet mehr als Entsammeln, Abgabe, Abtretung, Tausch, Übereinigung, Entsorgung, Versteigerung etc. Der Begriff sollte auch immer Sammlungsqualifizierung beinhalten.“¹⁴⁸

Die Situation in Österreich (bezogen auf Sammlungen aus dem Bund) stellt sich laut Griesser-Stermscheg wie folgt dar: „In Österreich bietet die rechtliche Situation kaum Möglichkeit zur Deakzession.“¹⁴⁹ Weiters führt sie aus, dass es sich hier um einen Komplex handelt, der rechtlich sich auf unterschiedliche Trägerschaften bezieht. „In Österreich bietet die rechtliche Situation kaum Möglichkeit zur Deakzession. Die Rechtsgrundlage, das Verkaufsverbot für die österreichischen Museen, hängt von der jeweiligen Trägerschaft ab. Den Bundesmuseen ist durch das Bundesmuseen-Gesetz (BGBl I Nr. 115/1998 idF BGBl I Nr. 14/2002) der Verkauf der ihnen anvertrauten Kulturgüter verboten. Die Landesmuseen unterliegen eigenen Landesvorschriften, welche aber den bundesrechtlichen Regelungen nicht widersprechen dürfen. Diese, aber auch alle anderen Museen, die sich im Eigentum von Gebietskörperschaften oder Religionsgemeinschaften befinden (z. B. Bezirks-, Stadt- und Gemeindemuseen, kirchliche oder klösterliche Sammlungen, Vereinsmuseen, etc.) unterliegen dem österreichischen Denkmalschutzgesetz. Die Veräußerung von Objekten aus öffentlichen Sammlungen bedarf nach § 6/1 des österreichischen Denkmalschutzgesetzes der Bewilligung des Bundesdenkmalamtes.“¹⁵⁰ Also offensichtlich äußerst komplexe Richtlinien.

Weiters wird natürlich vorausgesetzt, dass – sollte es sich durch die oben genannten vielschichtigen Rahmenbedingungen ermöglichen – die Frage des Eigentums geklärt

¹⁴⁷ „*Disposal* hingegen ist die entgeltliche physische Abgabe eines Objekts nach der *deaccession*, sei es durch Entsorgung, Tausch oder Verkauf.“ Hardfield, Jessica: *Deaccession and disposal. The theory in context*. In: Davies, Peter (Hg.): *Museums and the Disposals Debate*. Edinburgh, 2011, S. 84–102, S. 86. In: Griesser-Stermscheg, Martina: *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart*. Böhlau, 2013, S. 94

¹⁴⁸ Griesser-Stermscheg, Martina: *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart*. Böhlau, 2013, S. 94

¹⁴⁹ Ebd., S. 101

¹⁵⁰ Krilyszyn, Rudolf: *Dürfen österreichische Museen Kunst verkaufen?* In: Boll, Dirk (Hg.): *Marktplatz Museum. Solen Museen Kunstwerke verkaufen dürfen?* Zürich, 2010, S. 106–111, S. 109. In: Griesser-Stermscheg, Martina: *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart*. Böhlau, 2013, S. 101

sein muss. Denn: „Das Museum kann nur Objekte abgeben, die tatsächlich sein Eigentum sind.“¹⁵¹ Hier muss somit eine funktionierende Provenienzenforschung vorab den Sachverhalt klären.

6.5. Zeigen

Die öffentliche Präsentation von allen vorrätigen Beständen in Dauer- und Sonderausstellungen überfordert das räumliche Ausmaß von Museen, aber wohl auch die Kapazität an Aufnahmefähigkeit in der Betrachtung und Hinterfragung durch AusstellungsbesucherInnen.

In Hinblick auf die Rolle der BetrachterInnen meint Griesser-Stermscheg: „Die Sammlungen in ihrer Gesamtheit und Komplexität dem Publikum gegenüber (wieder) sichtbar zu machen, erfordert neue Formate des Ausstellens, insbesondere aber das Vorsetzen von *mündigen* BesucherInnen, die alle individuelle Kenntnisse ins Museum mitbringen, auch wenn diese vielleicht nicht dem tradiertem Wissenskanon entsprechen.“¹⁵² Somit steht nicht nur die Thematik des Zeigens an sich, sondern auch des Kontextualisierens und Vermittelns im Fokus, wie auch das Beleuchten und Verstehen von Zusammenhängen.

Das Weltmuseum Wien als Beispiel hat in der Dauerausstellung sowie in den Sonderausstellung ungefähr 1,5% aus dem Museums-Bestand ausgestellt – somit werden ganze 98,5% in den Depots verwahrt.¹⁵³ Nicht anders ist es in weiteren Museen, wie die Analyse von Martina Griesser-Stermscheg klärt: „Für die großen westlichen Museen gilt als Mittelwert, dass nur ungefähr ein Zehntel der tatsächlich vorhandenen Sammlungsbestände ausgestellt ist.“¹⁵⁴

Eine Strategie der Sichtbarmachung und Aktivierung von solchen gelagerten Depot-Bestände – sowie grundsätzlich ein Ansprechen der Tatsache, dass es eine ungeheure große Zahl an Gütern in verschiedenen Speichern gibt – sind das Zeigen von einer kleinen Menge an Artefakte in Ausstellungen sowie Kontextualisierung durch künstlerische Prozesse. Verschiedene Handlungsansätze kann man in diesem Themenfeld beobachten.

Einerseits die Sichtbarmachung von Depot selbst, wie zum Beispiel der oben angeführten Fotoarbeiten von Louise Lawler oder Stefan Oláh, die als seltene Besucher diese Lager Räume besichtigen und dokumentieren können.

151 Lochmann, Hans: Sammeln und Abgeben In: Heisig, Dirk (Hg.): Ent-sammeln. Neue Wege in der Sammlungs-politik von Museen. Verschenken, Tauschen, Verkaufen, Verbrauchen, Entsorgen. Ostfriesischer Landschaftliche Verlags- und Vertriebsgesellschaft mbH, Aurich, 2007, S. 42

152 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 147

153 Vgl. Weltmuseum Wien. <https://www.weltmuseumwien.at/presse/korridor-des-staunens/> [04.02.2021]

154 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 103

Andererseits die Behandlung und Darstellung der Relation von KünstlerInnen, Ausstellungshaus und BesucherInnen, um die Rollen und Positionen zu hinterfragen. Hierfür ein bekanntes Beispiel der Künstlerin Andrea Fraser, die in ihren Arbeiten kritisch Bezug auf das Verhältnis von KünstlerInnen zu Ausstellungshaus Bezug nimmt. In ihrer Performance *A Gallery Talk* führte sie als fiktive Figur Jane Castleton¹⁵⁵ durch die Ausstellung *Damaged Goods: Desire and the Economy of the Object* im New Museum of Contemporary Art.



Abb. 5: Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989, Video, Farbe, Ton, 29 Min. Still. Courtesy: Andrea Fraser, Galerie Nagel Draxler, Berlin/Köln

Fraser, gekleidet in einem Kostüm mit weißer Bluse, führt die BesucherInnen vorbei an den Kunstwerken hin zur Infrastrukturen und Abläufe des Komplex Museum – wie zum Beispiel dem Museumsshop, den Toiletten und betrachtet in der Hauptgalerie des New Museum of Contemporary Art nicht die Kunstwerke sondern: „Ein Meisterstück, das den höchsten Luxus bietet, den man sich in New York nur vorstellen kann: Platz, freien Raum, der sich ungehindert über all die prachtvollen Räume erstreckt und unendliche Gestaltungsmöglichkeiten bietet.“¹⁵⁶

In ihrer Performance geht es stark darum, BesucherInnen darauf aufmerksam zu machen, in welchem Verhältnis BetrachterInnen und Ausstellungshaus stehen. „Als Vor-

¹⁵⁵ „Jane Castleton ist weder eine fiktive Figur noch eine reale Person, sondern eher ein Objekt, ein Ort, der durch eine Funktion definiert wird. Als Vortragende ist sie eine Vertretenin des Museums, und Ihre Funktion besteht – einfach genug – darin, den Besuchern zu sagen, was das Museum will, d. h., sie hat die Aufgabe, die Besucher wissen zu lassen, was sie geben können, um das Museum zufriedenzustellen. Das Verlangen des Besuchers, der zum Galerievortrag kommt, ist folglich das Verlangen des Museums.“ Fraser, Andrea: *A Gallery Talk*. In: Kravagna, Christian (Hrsg.) / Araeen, Rasheed, / Kunsthaus Bregenz: *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*. Walter König, Köln, 2001, S. 104

¹⁵⁶ Fraser, Andrea: *A Gallery Talk*. In: Kravagna, Christian (Hrsg.) / Araeen, Rasheed, / Kunsthaus Bregenz: *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*. Walter König, Köln 2001, S. 101

tragende ist sie [Jane Castleton] eine Vertreterin des Museums, und Ihre Funktion besteht – einfach genug – darin, den Besuchern zu sagen, was das Museum will, d. h., sie hat die Aufgabe, die Besucher wissen zu lassen, was sie geben können, um das Museum zufriedenzustellen. Das Verlangen des Besuchers, der zum Galerievortrag kommt, ist folglich das Verlangen des Museums.“¹⁵⁷ Diese Performance stellt somit ein Ungleichgewicht dar und fordert auf, mit einer Selbstständigkeit auf die Institution und auch auf den tradierten Kanon zu reagieren.

Im Epilog meint Andrea Fraser: „Das Museum existiert natürlich nicht – d. h., es existiert nicht als Subjekt, das Verlangen empfinden könnte. Ein Kunstmuseum ist eine konkrete Institution mit der konkreten Zielsetzung, die Trophäen des bürgerlichen Prestiges zu konservieren und unseren Kontakt zu diesen Trophäen, d. h. den Weg zum Glück und zu einem ästhetischeren Leben, nicht abreißen zu lassen.“¹⁵⁸

Diese oben genannten Trophäen werden in den Ausstellungssammlungen und Depotsammlungen gelagert und stellt einen verborgenen Fundus für Kanon dar. „Dass das Museumsdepot meist ein verborgener Ort ist, stellt gleichermaßen seine größte Schwäche und Stärke dar. Was man nicht sieht, wird leicht in seiner Pflege vernachlässigt. Bleibt das Museumsdepot der Öffentlichkeit verschlossen, gibt es aber auch Anlass zu Spekulationen über die geheimnisvollen Lagerhallen und Tiefspeicher. Verborgene Orte wie das Museumsdepot erwecken Interesse, Einblicke in das Depot versprechen Spannungen beim Publikum.“¹⁵⁹

6.5.1. Schaudepot

Eine Möglichkeit, gelagerte Bestände zu zeigen ist das Depot in den Ausstellungsraum zu bringen oder einen Teil des Depots für BesucherInnen zu öffnen. „Bekannt Varianten der zugänglichen Depots sind einerseits das *Schaudepot (visible storage)*, wo man deponierte Objekte entlang eines vorgegebenen Pfades hinter Glas oder anderen Distanzhaltern betrachten kann, und andererseits das *begehbare Depot (visitable storage)*, wo sich die BesucherInnen ohne Abgrenzungen frei bewegen oder in geführten Rundgängen das Depot besuche können.“¹⁶⁰ Ein Schaudepot ist demnach dafür da, dass ein Sammlungsbestand öffentlich zugänglich bleibt, auch wenn diese Objekte gerade nicht in Ausstellungen gezeigt werden.

157 Ebd., S. 104

158 Fraser, Andrea: A Gallery Talk. In: Kravagna, Christian (Hrsg.)/ Araeen, Rasheed, / Kunsthaus Bregenz: Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen. Walter König, Köln 2001, S. 104

159 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 104

160 „Eine Sonderform des öffentlichen Depots ist das Studiendepot, wo für eine Fachöffentlichkeit das Angebot besteht, in meist eigens dafür adaptierten Räumen im oder nahe dem Depot Depot-Bestände einzusehen.“ Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 103

Ein Beispiel hierfür ist das *Schaulager* der Laurenz-Stiftung in Basel. An diesem Ort wird seit 2003 zeitgenössische Kunst der Emanuel Hoffmann-Stiftung sichtbar gelagert. Wie aktuell mitgeteilt wurde, ist auch ein Ausbau für die Lagerung von zeitbasierte Medienwerke geplant.¹⁶¹

Öffentlich zugänglich ist das Depot durch Schaulagerführungen und Forschungsbesuche. „Damit bleiben die Werke für Forschungszwecke zugänglich. Ihr Zustand kann darüber hinaus in konstanter klimatischer Umgebung und unter kontrollierten Lichtverhältnissen permanent beobachtet werden.“¹⁶²



Abb.6 : *Schaulager*, Blick in einen Lagerraum

Schaulager® Münchenstein/Basel, Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Blick in einen Lagerraum mit einer Arbeit von Paul Chan, *Volumes*, 2012, Installation bestehend aus 1005 Bucheinbänden (Öl auf Gewebe, Papier und Kunstleder), Emanuel Hoffmann-Stiftung, Geschenk der Präsidentin, 2012, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel
© Paul Chan, Foto: Tom Bisig, Basel

Weitere Bauprojekte sind mancherorts geplant, wodurch stark merkbar ist, wie wichtig und aktuell die Aufarbeitung von Sammlungs-Beständen ist. „Gegenwärtig entsteht in Rotterdam für das Boijmans van Beuningen Museum ein eigenständiges (...) Depotgebäude. In ihm sollen in Zukunft nicht nur 70.000 Arbeiten des Museumsdepots gegen Eintritt öffentlich zugänglich sein, sondern auch Depoträume, restauratorisches Service inklusive, an Sammler[Innen] vermietet werden.“¹⁶³

161 Schaulager: Das Schaulager plant eine Erweiterung. Medienmitteilung, 21.04.2021, Münchenstein/Basel. Quelle: <https://schaulager.org/de/medien/1/schaulager> [23.04.2021]

162 Schaulager, Link: Konzept. Quelle: <https://schaulager.org/de/schaulager/konzept> [10.03.2021]

163 Schütz, Heinz: Soft Power and Hard Interests. In: Museumsboom. Kunstforum International, Bd. 251, Dez. 2017–Jan. 2018, S. 50

Das Weltmuseum Wien zeigt seit Jänner 2019 im Ausstellungsbereich *Korridor des Staunens* Bestände aus der Depot-Sammlung unter dem Motto *Schaudepot*.

Anhand von der Einteilung in die Bereiche *Verlust / Zum Gedenken an das Brasilianische Nationalmuseum*, *Uncovering Pacific Pasts*, *Menschenbilder*, *Musikinstrumente*, *Spiel mich! Österreichs erstes öffentliches Piano* und *Modelle* werden 800 Objekte nach diesem System sortiert gezeigt.

„Der Name *Korridor des Staunens* verstärkt den Schaucharakter der Präsentation. Es soll zum genauen Hinsehen einladen. Nicht das Vorbeigehen, sondern das Verweilen und Staunen soll das Ziel dieser Ausstellung sein. Die Besucher*innen sollen vom Ausmaß der Sammlungen als auch von der Vielfalt menschlichen Kulturschaffens begeistert werden.“¹⁶⁴

Wie von Griesser-Stermscheg angeführt, ist dieses Beispiel jedoch eine Imitation eines Depots – also tatsächlich eine Ausstellung im Depot-Stil¹⁶⁵.



Abb. 7: *Korridor des Staunens*, Schaudapot Weltmuseum Wien, Ausstellungsansicht

© KHM-Museumsverband

Weiters heißt es auf der Website des Weltmuseums dazu: „Das Schaudapot ist in seinem Aufbau pragmatisch. Zum einen handelt es sich um ein Depot – einerseits stehen nicht die Erklärungen und Präsentation der einzelnen Objekte im Vordergrund, sondern eine pragmatische *Lagerung* der Objekte. Andererseits pragmatisch auch im Sinne der unterschiedlichen Qualitäten: alt neben jung, heilig neben profan, selten

¹⁶⁴ Weltmuseum Wien, *Korridor des Staunens*. Quelle: <https://www.weltmuseumwien.at/ausstellungen/korridor-des-staunens/> [02.03.2021]

¹⁶⁵ „Per definitionem nicht zu Schaudepots gezählt werden können als Depot inszenierte Sammlungspräsentationen oder Sonderausstellungen im Depot-Stil, auch wenn es momentan Mode zu sein scheint, derartige Inszenierungen als Schaudapot zu betiteln.“ Griesser-Stermscheg, Martina: *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart*. Böhlau, 2013, S. 103

neben Massenware, Einzelstücke neben Serien.“¹⁶⁶

Die Schaulust steht also hier nicht nur zentral im Mittelpunkt, sondern ein Kontext wird erst gar nicht angeboten. In einem Presseauftritt meint der einstige Direktor des Weltmuseum Wien, Christian Schicklgruber: „So will man vermeiden, dass der Besucher sofort dazu angeleitet wird, die Hintergründe verstehen zu wollen. Uns geht es hier um die Freude an der Ästhetik der Präsentation.“¹⁶⁷

Diese, von Reinhard Blumauer kuratierte Ausstellung, stellt zwar Ästhetisch einen Genuss dar, lässt BetrachterInnen jedoch mit Fragen zu den Objekten alleine. Ein – persönlich gesehener – irritierter Eindruck nach dem Besuch des Schaudepots im Weltmuseum bleibt bestehen.

Augenscheinlich wird, dass man als BesucherInnen von Museen und als BetrachterInnen auf Informationen bestehen muss, die zu einem Verständnis für die Komplexität des Themas (Depot-Bestände, Wege von Artefakten in Depots und vieles mehr) führen. Da ein Bundes-Museum in einer Ausstellung selbst kein Wissen dazu anbietet, führt zu dem Effekt, lässt BetrachterInnen vermuten, dass wohl hausintern die Informationen dazu nicht oder nicht ausreichend vorhanden sind. Oder dass eine andere Strategie dazu geführt hat, dass man BesucherInnen ein Wissen über Bestände nicht mitteilen möchte.

6.5.2. KünstlerIn als KuratorIn

Weit verbreitet ist überdies die Strategie, zeitgenössische KünstlerInnen einzuladen, sich exklusiv mit Depot-Beständen zu befassen. Susanne Leeb meint dazu: „Kunst soll zudem offenbar zwischen dem (vor dem Hintergrund der Sammlungsgeschichte zu sehenden) *unzeitgemäßen* Museumsobjekt und der heutigen Welt vermitteln, indem sie es an eine zeitgenössische Subjektivität bindet.“¹⁶⁸ Im Resultat der künstlerischen Betrachtung ist dann jeweils abzulesen, welche Art von Auseinandersetzung – ob kritisch oder eher angepasst – stattgefunden hat.

Inwiefern eine unabhängige Betrachtung im Zuge einer Einladung von Seiten des Museums möglich oder erwünscht ist, bleibt hier offen. Weiters, ob nicht schon die Wahl der KünstlerInnen die Richtung oder gar den Ausgang der Auseinandersetzung ahnen lässt.

¹⁶⁶ Weltmuseum Wien, Korridor des Staunens. Quelle: <https://www.weltmuseumwien.at/ausstellungen/korridor-des-staunens/> [02.03.2021]

¹⁶⁷ ORF, Wien: Weltmuseum eröffnet *Korridor des Staunens*. Quelle: <https://wien.orf.at/v2/news/stories/2960400/> [23.04.2021]

¹⁶⁸ Leeb, Susanne: Asynchrone Objekte. In: Texte zur Kunst, Heft Nr. 91 / September 2013 „Globalismus“. Quelle: <https://www.textezurkunst.de/91/asynchrone-objekte/?highlight=susanne%20leeb> [09.03.2021]

Veranschaulicht werden soll die Strategie der Einbindung von prominenten Personen nun anhand der Beispiele *Defrosting the Icebox* im mumok (2020 bis 2021) sowie *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* im Kunsthistorischen Museum Wien (2019).

Vorab werden wir uns mit dem großen Vorbild der Strategie, KünstlerInnen als KuratorInnen einzusetzen, befassen.

In diesem Zusammenhang wird als Wegbereiter die Ausstellung *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol* aus den Jahren 1969 bis 1970 genannt, die insgesamt an drei Orten gezeigt wurde (Rice Museum in Houston, 29.10.1969–4.1.1970; New Orleans, 17.1.–15.2.1970; RISD Museum in Providence, 23.4.–30.6.1970¹⁶⁹) und dafür auch immer wieder von Warhol neu aufgestellt wurde.

Ausgehend dazu gab es die Idee, dass ein Künstler einen neuen Blick auf die Depot-Bestände richten soll. Eingeladen wurde Warhol vom damaligen Leiter des RISD, Daniel Robbins¹⁷⁰. „Vermutlich wählte Robbins Andy Warhol aus mannigfaltigen Gründen: weil Warhol selbst Amerikaner [war] und Volkskunst sammelte, weil er sich in unterschiedlichsten Rolle durch die Kunstwelt bewegte, weil er eine gute Verbindung zwischen Museumsarbeit und den Studierenden am College herstellen konnte. Da der Künstler kurz zuvor das Attentat von Valerie Solanas überlebt hatte, war er auch als Person einer breiten Öffentlichkeit bekannt.“¹⁷¹

Das Depot selbst besuchte Warhol viermal, davon das erste Mal gemeinsam mit dem einflussreichen Sammler-Paar John und Dominique de Menil. „So kam es, dass zu den Initiatoren der Ausstellung auch das wohlhabende Sammlerpaar Jean und Dominique de Menil zählte, die Anfang 1969 eine private Führung durch das Depot mit den dort verwahrten 45.000 Werken und Objekten erhalten hatte.“¹⁷²

In der Ausstellung *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol* hat der Künstler eine Sammlungsausstellung kuratierte, bei der er Dinge aus dem Sammlungsdepot des RISD Museums ausgewählt hat, um diese dann wieder so – wie er sie im Depot vorfand – in der Schau zu platziert. „Überraschenderweise tat er es [die Schau entwickeln] und verstand das Kuratieren selbst als einen künstlerischen Akt, bei dem er sich von konventionellen, meist wissensbasierten Vorgehensweisen und Ordnungssystemen löste.“¹⁷³

169 Art in Words. Quelle: <https://artinwords.de/andy-warhol/raid-the-icebox-1-with-andy-warhol-1969-1970/> [15.04.2021]

170 Vgl., ebd.

171 Ebd.

172 „Sie beauftragte ihn, einen Film über Sonnenuntergänge zu drehen („*** (Four Stars)“, 1967), ließ sich von ihm 1969 porträtiert und erwarb eine Serie von frühen Werken direkt aus dem Atelier. Damit zählten sie zu den wichtigsten Sammlern Warhols in den USA.“ Art in Words. Quelle: <https://artinwords.de/andy-warhol/raid-the-icebox-1-with-andy-warhol-1969-1970/> [15.04.2021]

173 „Warhol folgte mit seinem Konzept dem ehemaligen, aus Deutschland stammenden Kurator Alexander Dörner, der zwischen 1938 und 1941 Kunstwerke aus verschiedenen Perioden und von unterschiedlichen Kontinenten einander gegenüberstellte, um dramatische und überraschende Installationen zu schaffen.“ Art in Words. Quelle: <https://artinwords.de/andy-warhol/raid-the-icebox-1-with-andy-warhol-1969-1970/> [15.04.2021]

Für seine Schau hat er vor allem Objekte ausgewählt, die von KuratorInnen bisher für nicht wertvoll erachtet waren, wie zum Beispiel zahlreiche Schuhe aller Art inklusive Aufbewahrungsmöbel. „Aus all den mehr oder weniger kostbaren Exponaten, Werken und Artefakten wählte Andy Warhol den Schuhkasten, alte Auktionskataloge (in Stapeln), Hutschachteln, eine auf einem Wandregal stehende Reihe von Windsor Stühlen (eigentlich eine Art Ersatzteillager), daneben Gemälde von Francesco Primaticcio, Paul Cézanne, John Singer Sargent und James McNeill Whistler. Unter den Skulpturen fiel seine Wahl unter anderem auf einen Edgar Degas, einen Auguste Rodin, einen Maya-Kopf.“¹⁷⁴



Abb. 8: Ausstellungsansicht *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol*
© RISD Museum

Für die Schau in Providence arrangierte Warhol 404 Objekte aus elf Kategorien, die aus dem Zeitraum 1.000 vor unserer Zeitrechnung bis 1966 stammten.¹⁷⁵ Die damalige Resonanz zur Ausstellung war nicht sehr positiv.¹⁷⁶ Die Kritik war unter anderem, dass die Präsentation der Objekte auf diese Art, als *lieblos* empfunden wurde.

174 Art in Words. Quelle: <https://artinwords.de/andy-warhol/raid-the-icebox-1-with-andy-warhol-1969-1970/> [15.04.2021]

175 Vgl., Art in Words. Quelle: <https://artinwords.de/andy-warhol/raid-the-icebox-1-with-andy-warhol-1969-1970/> [15.04.2021]

176 Vgl. Dobner, Marianne: mumok. Ausstellungsfilm Defrosting the Icebox. Quelle: <https://www.mumok.at/de/events/defrosting-icebox> [05.03.2021]

6.5.2.1. Defrosting the Icebox

Diese Ausstellung *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol* sowie die dort angewendete Strategie wird zeitgenössisch gerne zitiert und neu aufgelegt – aktuell ¹⁷⁷ im mumok Wien in der Ausstellung *Defrosting the Icebox. Die verborgenen Schätze der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums und des Weltmuseums Wien zu Gast im mumok*.

In dieser Schau wurde gemeinsam mit der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien und des Weltmuseum Wien eine Ausstellung von Marianne Dobner kuratiert. Das Gezeigte speist sich im Zuge der präsentierten Ausstellung *ANDY WARHOL EXHIBITS. a glittering alternative* ¹⁷⁸ am Thema Andy Warhol als Kurator und wird mit Objekten aus den Beständen der oben genannten Sammlungen gefüllt.

Vorbild ist hier auch die Herangehensweise Warhols, Depot-Bestände frei nebeneinander zu platzieren. Ausgewählt wurden Artefakte nach Vorlieben von Warhol, da er „ein fanatischer *Folk Art*-Sammler war und antike Skulpturfragmente selbst gesammelt habe.“ ¹⁷⁹ Weiters wurden – laut der Kuratorin Marianne Dobner – Werke, die an Warhols Arbeiten erinnern, ausgestellt. ¹⁸⁰

Das Ergebnis im mumok lässt aber auf eine ästhetische Inszenierung im Depot-Stil schließen und weniger auf einem einfachen Umverfrachten von Depot-Gut in den Ausstellungsraum. BetrachterInnen begegnen eine Vielfalt an Objekten, die man weder in diesem Ausstellungshaus, noch in diesem Zusammenhang erwartet, sich jedoch über das Thema *Andy Warhol* erklären.

Als Displays werden praktische Möbelkonstruktionen – wie sie auch in Depots verwendet werden, so die Erzählweise – wie Paletten oder Holzkisten, sowie auch in der Gegenüberstellung historische Ausstellungskästen verwendet. Ein Depot-Look soll hier durch diese Inszenierung und auch durch die bunte Vielfalt sowie Anordnung und Nebeneinander der Objekte vermittelt werden.

¹⁷⁷ Ausstellungsdauer *Defrosting the Icebox. Die verborgenen Schätze der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums und des Weltmuseums Wien zu Gast im mumok*: 5. September 2020 bis 30. Mai 2021. Ebd.

¹⁷⁸ „Ausstellungskünstler, Installationskünstler oder doch verkappter Kurator? *ANDY WARHOL EXHIBITS a glittering alternative* blickt mit bisher kaum gezeigten Arbeiten hinter die Fassade der weltberühmten Pop-Art-Ikone und entdeckt Warhols Fähigkeit als bahnbrechender Ausstellungs- und Installationskünstler neu. Erstmals wird ein exemplarischer Überblick über die Ausstellungspraxis des Künstlers geboten, ohne dabei dessen Früh- und Spätwerk außer Acht zu lassen. Der Querschnitt erlaubt eine gleichwertige Betrachtung der vielfältigen, von ihm eingesetzten Medien und zeigt, dass Warhols Präsentationsmodi als wesentliche Bestandteile seines Werkes zu verstehen sind. Zwei Aspekte von Warhols Doppelpersona – zum einen eine vielzitierte inszenierte, zum anderen eine von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommene, versteckte Persönlichkeit – werden auf zwei Ebenen des mumok einander gegenübergestellt.“ mumok. Quelle: <https://www.mumok.at/de/events/andy-warhol-exhibits> [12.05.2021]

¹⁷⁹ mumok. Ausstellungsfilm *Defrosting the Icebox*. Quelle: <https://www.mumok.at/de/events/defrosting-icebox> [05.03.2021]

¹⁸⁰ Ebd.



Abb. 9: Ausstellungsansicht *Defrosting the Icebox*. Die verborgenen Schätze der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums und des Weltmuseums Wien zu Gast im mumok.

© Klaus Pichler, mumok Wien

Betrachtet man die Ausstellung und Argumentation, schwingt meines Erachtens mit, dass sich eine Kontextualisierung von Depot-Beständen über eine KünstlerInnen-Figur leichter vermitteln lässt, als eine Kontextualisierung mit den komplexen Bedingungen, die zu Güterverschiebungen zwischen den Kontinenten geführt haben – sprich der kolonialen Vergangenheit. Zumindest aus Sicht des Museums, denn einerseits zeigt man das Thema *Depot* und Depot-Bestände, andererseits umgeht man das umfangreiche Themen *Provenienz* und die vielen offenen Fragen, die Depot-Bestände begleiten.

Nützt man die Möglichkeit, in Rahmen so einer Ausstellung, Dinge aus den Depots von verschiedenen Museen in zeitgenössischen Museen zu zeigen, ist diese Strategie als Umweg einerseits nachvollziehbar.

Vermisst wird jedoch eine Aufklärung von BesucherInnen zu den Ursprungs-Kontexten der ausgestellten Objekte (abgesehen von der Begründung über Warhols), um diese als selbstständige Kunstwerke zu sehen und zu verstehen – und nicht über einen prominenten Namen und dessen Vorlieben für ästhetisch-ausgewähltes erinnert zu werden.

6.5.2.2. Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures

Weiters liegt der Fokus hier am Beispiel der Ausstellung *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures*, kuratiert von Wes Anderson und Juman Malouf, die von 6. November 2018 bis 28. April 2019 im KHM Wien zu sehen war.

Das Kunsthistorische Museum Wien ladet regelmäßig international geschätzte KünstlerInnen dazu ein, aus den Beständen der Sammlung eine Ausstellung zu kuratieren. Der renommierte Filmregisseur Wes Anderson und die Illustratorin Juman Malouf haben von Seiten des Kunsthistorischen Museums eine Carte blanche erhalten, für 2017/2018 eine Ausstellung aus dem Sammlungsbestand zu gestalten.

Für das Künstler-Paar „eine einfache, aber auch überwältigende Aufgabe, umfassen doch die Sammlungen des Museums mehr als vier Millionen [4.000.000] Objekte, umspannen mehr als fünftausend Jahre und sind auf eine Reihe großartiger Schatzhäuser zwischen Wien und Innsbruck verstreut. Bedenkt man noch dazu die große Zahl von Objekten, die, unseren Augen verborgen, in Tiefspeicher ruhen, beginnt das Ausmaß der Aufgabe Gestalt anzunehmen.“¹⁸¹



Abb. 10: *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures*, kuratiert von Wes Anderson und Juman Malouf, Ausstellungsansicht, Kunsthistorisches Museum Wien

© KHM-Museumsverband

Zwei Jahre lang verbrachte das Künstlerpaar, unterstützt von einem eigenen Team sowie auch MitarbeiterInnen des KHM-Museumsbundes, in den diversen Lagern der Häuser. „Besonderes Augenmerk wurde diesmal unseren Depot-Beständen gewidmet:

¹⁸¹ Sharp, Jasper: Eine Spitzmaus huscht ins Rampenlicht. Über die Vorbereitungen der Ausstellung mit Wes Anderson und Juman Malouf. In: *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* – Wes Anderson and Juman Malouf. Kunsthistorisches Museum Wien, Ausstellungskatalog, 2018, S. 4

Mehr als 350 der nun ausgestellten Objekte kommen direkt aus unserem Lager, viele davon werden zum ersten Mal überhaupt öffentlich präsentiert.“¹⁸²

Dem Team um Anderson und Malouf wurde auch nicht verwehrt, aus den bestehenden Ausstellungen Objekte für ihre Schau zu entnehmen. Illustrationen¹⁸³ – angefertigt von Juman Malouf – haben diese Abwesenheit von Beständen aus Dauerausstellungen, stellvertretend dargestellt und andererseits ersetzt.

Das Ergebnis ist ein ästhetisches Erlebnis mit der klaren Handschrift von Anderson, die man aus seinen Filmen kennt. Der starke Hang zur Ordnung, System, Ähnlichkeiten und Symmetrie reiht die ausgewählten Objekte in ein neues Schema.

Anhand von Farbgebungen, sichtbare Eigenschaften und befreiten Zusammenhängen finden sich Artefakte in einem ungewohnten Nebeneinander. „All dies wunderschön arrangiert und ausgeleuchtet, sodass die ästhetischen Bedürfnisse des Publikums aufs Anregendste befriedigt werden. Man merkt, dass hier Leute am Werk waren, die es gewohnt sind, Räume zu gestalten, Atmosphären zu kreieren und Situationen visuell auf die Spitze zu treiben.“¹⁸⁴

Wes Anderson selbst versucht in seiner Stellungnahme, den mitgedachten Kontext der vielen Zusammenhänge zu benennen. „Manche Verbindungen erscheinen augenscheinlicher als andere. Ein Smaragdgefäß aus dem 17. Jahrhundert zeigen wir in einem beengten Raum gegenüber dem leuchtend grünen Kostüm aus der Aufführung von *Hedda Gabler* im Jahre 1978, um auf die molekularen Ähnlichkeiten zwischen sechseckigen Kristallen und Shantung-Seide hinzuweisen.“¹⁸⁵

Anhand der gezeigten Ausstellungsansicht sehen wir jedoch, dass eine Ästhetisierung der Objekte und des Raumes, ohne Fokus oder Andeutung auf eine Kontextualisierung, stattfindet. Auf einen Hinweis der in den Depots gelagerten Bestände und die Menge derer, die Tatsache, dass viele davon kaum oder nie aus den Magazinen genommen wurden, hätte in dieser Schau einen wunderbaren Platz finden können.

Natürlich ist es ein Genuss für BetrachterInnen, durch diese Ausstellung zu gehen und die verschiedenen Rauminszenierungen zu erleben. Die ausgewählten Farbtöne umrahmen die zusammengestellten Bestände in einen formalen Zusammenhang. Unmittelbar widerfährt einem die Fülle und die Vielfältigkeit der KHM-Sammlung.

Ein stetiges Staunen begleitet den Besuch der Schau, aber auch ein verblüfftes Zögern, sich aus der Ästhetik herauszunehmen und den Kontext zu hinterfragen. Nach Abklingen des ästhetischen Eindrucks bekommt man als (reflektierte) BetrachterIn das

182 Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures. KHM Wien, Link: Archiv. Quelle: <https://www.khm.at/besuchen/ausstellungen/2019/wesandersonandjumanmalouf2018/> [25.02.2021]

183 Zu guter Letzt sind diese Illustrationen in einer Auflage von 100 plus 20 Stück auch im Shop des KHM als KünstlerInnenedition erhältlich.

184 Mießgang, Thomas: Auf der goldenen Schildkröte reiten. Zeit, Ausgabe Nr. 46/2018, 8. November 2018. Quelle: <https://www.zeit.de/2018/46/spitzmaus-mummy-in-a-coffin-wes-anderson-juman-malouf-wien> [02.03.2021]

185 Anderson, Wes: Einleitung. In: Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures – Wes Anderson and Juman Malouf. Kunsthistorisches Museum Wien, Ausstellungskatalog, 2018, S. 18

Gefühl, dass hier die Chance nicht genutzt werden möchte, auf historische Bedingungen des Hauses sowie Provenienz der Bestände hinzuweisen. „Wir [Wes Anderson und Juman Malouf] hoffen allerdings, dass wir mit der Ausstellung Licht in einige Ecken richten, die bisher zu düster waren, um sie bequem in Augenschein zu nehmen.“¹⁸⁶ Dieses *Hoffen*, wie das Kuratoren-Paar es hier nennt, ist ein edler Gedanke. Eine entschlossener Umsetzung dieser Erwartung wäre durch eine klare Benennung noch besser gelungen.

Denn, was auch durch diese Inszenierung passiert ist, dass eine Sehnsucht nach einer triumphalen Zeit der österreichischen Geschichte sowie der herausragenden Position des Kunsthistorischen Museums geschürt wird. „In vielen Fällen treffen Gegenstände, die viele hunderte Jahre lang Teil derselben kaiserlichen Sammlung waren, erstmals aufeinander. In diesem Licht erscheint es völlig passend, dass die Ausstellung in den Räumen der Kunstkammer gezeigt wird, in deren Ursprünge sich die allerersten Präsentationsstrategien, Ordnungs- und Organisationssysteme sowie Formen des Spielens mit Beziehungen zwischen Objekten abzeichnen.“¹⁸⁷

Weiters erzählt Anderson: „Es stimmt, dass einer der längst gedienten Kuratoren am Kunsthistorischen Museum (...) anfangs einige der unserer Ansicht nach offenkundigsten Verbindungen nicht sehen konnte. Und auch nachdem wir ihn auf die meisten davon hingewiesen hatten zieht er ihre kuratorische Gültigkeit in wohl allen Fällen weiterhin in Zweifel. Sollte unser Experiment in dieser Hinsicht scheitern, sind wir nichtsdestotrotz zuversichtlich, dass es zumindest dem Zweck dienen wird, bestimmte Thesen *auszuschließen* und dadurch die Methoden der Kunstgeschichte durch ein wissenschaftliches Trial-and-Error-Verfahren voranzubringen.“¹⁸⁸ Diese Schau kann dadurch also für ein reflektierte Publikum auf das Schattendasein von Depot-Beständen hinweisen. Direkt Kontextualisiert wurde diese Rahmenbedingungen in Ausstellung oder begleitenden Katalog jedoch nicht. Der Hinweis auf das *wissenschaftliche Trial-and-Error-Verfahren* ist für mich nicht ganz nachvollziehbar und erschließt sich auch nicht durch die Widmung der Ausstellung und des begleitenden Kataloges.

Die Inszenierung rund um die streng reglementierte Eröffnung der Ausstellung und die prominenten Gäste, die diese gestalten haben und ihr beiwohnten, hinterlassen neben der Erinnerung an die tollen Ästhetik der Ausstellung einen Beigeschmack von Elite und ihrem Kunstverständnis.

Anhand dieser Carte blanche ist es unglücklicherweise auch zu einer Wiederaufführung vom Ursprung der Sammlungen und deren exklusiven Kreis zustande gekommen. „Was jetzt im Museum zu sehen ist, entspricht dem Prinzip Wunderkammer, wie es in der Spätrenaissance entwickelt wurde: Objekte wurden damals trotz unterschiedlicher

186 Anderson, Wes: Einleitung. In: Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures – Wes Anderson and Juman Malouf. Kunsthistorisches Museum Wien, Ausstellungskatalog, 2018, S. 18

187 Sharp, Jasper: Eine Spitzmaus huscht ins Rampenlicht. Über die Vorbereitungen der Ausstellung mit Wes Anderson und Juman Malouf. In: Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures – Wes Anderson and Juman Malouf. Kunsthistorisches Museum Wien, Ausstellungskatalog, 2018, S. 14

188 Anderson, Wes: Einleitung. In: Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures – Wes Anderson and Juman Malouf. Kunsthistorisches Museum Wien, Ausstellungskatalog, 2018, S. 18

Herkunft und Bestimmung gemeinsam präsentiert, gewissermaßen als sensationelle Schauwerte mit zirzensischem Appeal und nicht, wie später in den Museen, nach wissenschaftlichen Kriterien gesammelt und katalogisiert.“¹⁸⁹

Natürlich ist eine Nennung von prominenten Personen ein *Bringer* für ein Museum. Das Publikum (und unter anderem auch ein museums-unübliches) wird angelockt. Ein Anspruch, dass eine solche Ausstellung eine kritische Aussage hat, ist im Rahmen von einer guten Unterhaltung, die man den BesucherInnen bieten möchte, wohl nicht notwendig. „Das garantiert in jedem Fall hohe Quoten im Rahmen einer Ökonomie der Aufmerksamkeit und lässt sich oft auch in Blockbuster ummünzen. Die Museumsleiter erhoffen sich vom wilden Denken der Künstlerkuratoren schockartige Kollisionen, faszinierende Brüche und abgründige Perspektiven, die den Muff von hundert Jahren, der sich bei der Depotware angesammelt hat, mit frischem Wind wegblasen.“¹⁹⁰

Die Erwartungshaltung von Seiten des Museums, der Sponsoren und Gönnern gegenüber einer prominenten Figur, die eine Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien kuratieren soll, ist auch in diesem Fall mitzudenken – kann jedoch an dieser Stelle nicht beantwortet werden.

Jedoch wird die reine Ästhetisierung von Depotgut den Objekten gegenüber nicht gerecht. Auch wenn Artefakte als Kunstobjekte gestaltet, sind diese im Zusammenhang der Ausstellung *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* oftmals erst durch die Auswahl und das Finden von KünstlerInnen und KuratorInnen Teil des Kunstgeschehens – erst durch die Auswahl von Anderson und Malouf wurden noch nie gezeigte Depot-Bestände in den Kanon eingeführt.

Was den BesucherInnen vorenthalten wird, ist die davon unabhängige Geschichte der Artefakte. „Die Frage ist zu stellen, wie etwa Hinweise auf Provenienz, Angaben zu den Reisen der Werke oder zu den Spuren des Kunsthandels den Präsentationsmodus verändern. (...) Das Konzept einer rein ästhetischen, gereinigten Sammlung, die ich darüber legitimiert, dem Kunstwerk als autonomen Gebilde einen Schutzraum bieten zu müssen, halte ich [Peter J. Schneemann] für überholt.“¹⁹¹

189 Mießgang, Thomas: Auf der goldenen Schildkröte reiten. Zeit, Ausgabe Nr. 46/2018, 8. November 2018. Quelle: <https://www.zeit.de/2018/46/spitzmaus-mummy-in-a-coffin-wes-anderson-juman-malouf-wien> [02.03.2021]

190 Mießgang, Thomas: Auf der goldenen Schildkröte reiten. Zeit, Ausgabe Nr. 46/2018, 8. November 2018. Quelle: <https://www.zeit.de/2018/46/spitzmaus-mummy-in-a-coffin-wes-anderson-juman-malouf-wien> [02.03.2021]

191 Schneemann, Peter J.: Vermittelte Präsenz. Das Museumserlebnis als Zeitkultur. In: Museumsboom. Kunstforum International, Bd. 251, Dez. 2017–Jan. 2018, S. 61

7. Schlussbetrachtung

Am Anfang der Auseinandersetzung zum Titel *Zusammengetragen – Abgestellt – Entfallen. Über den Umgang mit Depot-Beständen* hat meine Recherche mit Deakzession und der Frage nach der Möglichkeit von einem Ablegen von Depot-Beständen begonnen. Als unabhängige Akteurin ¹⁹² im museologischen Feld habe ich mich interessiert gefragt, warum das Bewahren im Vordergrund steht und ob nicht auch Möglichkeiten bestehen, Dinge aus Sammlungen *auszusortieren*?

Sehr schnell wurde in der weiteren Ausarbeitung das Thema Restitution immer präsenter – und die damit in Verbindung stehende enorme Bedeutung von Depots.

Ein Aha-Moment in der Recherche dazu war selbstverständlich der Bericht von Sarr und Savoy. Denn selbst die beiden haben erst durch die Aufarbeitung von vorhandenen Archiv-Materialien (Dokumente, Belege und ähnliches) erfahren, dass es bereits in den 1980er-Jahren eine Forderung nach Restitution von afrikanischen Kunst- und Kulturgütern gab – ganz ähnlich wie heute.

Dies macht offensichtlich, wie stark eine Hierarchie über die Mitteilung dieser Kenntnisse durch Institutionen gegeben ist. Denn selbst erfahrene WissenschaftlerInnen, mit einem langen akademischen Weg, ist es nicht vollends bewusst, dass Bestrebungen nach Restitution von afrikanischen Staaten nicht *neu* sind, sondern diese vielmehr verschwiegen wurden und Belege darüber in Archive verstummt sind.

Die damaligen Forderungen sind übrigens gescheitert und das Wissen darüber ist im Laufe der Zeit aus der Öffentlichkeit verschwunden.

Somit wurde erneut klar, wie wichtig es ist, diese Depots, Speicher, Lagerhallen und auch Archive nicht einfach ungenutzt zu lassen, gar abzuwerfen – oder wie Frank Bergevoet es sagt: „Die kostengünstigste Art, sich überzähliger Sammlungsbestände zu entledigen, ist, das Depot abzuschließen, den Schlüssel wegzuwerfen und die

¹⁹² Innerhalb dieser Arbeit verstehe ich mich als unabhängige Betrachterin, da ich beruflich nicht bei den Bundesmuseen tätig bin und von daher den Blick losgelöst von einer finanziellen Abhängigkeit oder Verbindlichkeit auf dieses Thema richten kann.

Existenz der verborgenen Sammlung einfach zu ignorieren.“¹⁹³ – sondern sich dieser bewusst zu machen, aufzuarbeiten, die Bestände zu Aktivieren und zu Mobilisieren. Weil, wie Bénédicte Savoy sagt: „In dieser ganzen Thematik und Auseinandersetzung muss die Abwesenheiten von Kunst- und Kulturgütern, Subjekten und Objekt an anderen Orten mitgedacht werden, denn diese sind einmalige Objekte.“¹⁹⁴ Dies weist deutlich darauf hin, dass Depot-Bestände einen Agenda in den Herkunftskulturen haben und nicht entleerte Dinge sind: „Wie wichtig ist Kunst zur Entwicklung einer Identität einer Kultur? (...) Auf dem Kontinent [Afrika], auf dem 60 Prozent der Bevölkerung unter 20 Jahre als sind, geht es vor allen Dingen um den Zugang der afrikanischen Jugend zu ihrer eigenen Kultur, zu der Kreativität und Spiritualität freilich längst vergangener Epochen, die zu kennen und wiederzuerkennen nicht die westliche Gesellschaft oder der in Europa lebenden Diaspora vorbehalten sein darf.“¹⁹⁵

Aufgrund des stattgefundenen Sammelwahn spiegeln Depots im Gesamten die Kultur der SammlerInnen wohl stärker wider, als die der Entsammelten. Diese Orte stellen unumstritten nicht nur ein ungeheures Gedächtnis von Geschichte und Historiografie dar, sondern auch einen Fundus, aus dem Zusammenhänge entnommen und neu erstellt werden. Es ist also gleichzeitig Speicher und Erzeuger von Geschichte. Auch wenn diese Lagerräume von Bundesmuseen nicht den aktuellen Stand von Kultur zeigen, belegen sie das jeweilige Verständnis von vergangenen Gegenwarten, Kanonisierungen sowie Selbstbildnisse von Gesellschaft und Institutionen, wie auch von Nation.

Die museologische Isolationspolitik, die in und durch Depots sichtbar wird (oder werden kann), ist Teil von bestehender Wissenshierarchien. Von daher schlummert ein immenses Potential in ihnen, denn – wie Griesser-Stermscheg sagt – : „Das Depot wird zur Arena der Verhandlung von institutionellen Ein- und Ausschlussverfahren, aber auch der gesellschaftlichen Verantwortung des Verbergens und Zeigens von Sammlungen.“¹⁹⁶

193 Bergevoet, Frank: Das Abtreten von Museumsobjekten in der Praxis. Erfahrungsberichte aus den Niederlanden. In: Heisig, Dirk (Hg.): Ent-sammeln. Neue Wege in der Sammlungspolitik von Museen. Verschenken, Tauschen, Verkaufen, Verbrauchen, Entsorgen. Ostfriesischer Landschaftliche Verlags- und Vertriebsgesellschaft mbH, Aurich, 2007, S. 72

194 Vgl. Savoy, Bénédicte. In: Eilenberger, Wolfram /Savoy, Bénédicte: Gebt die Kulturgüter zurück! Podcast SRF Kultur Sternstunde Philosophie, Ausgestrahlt: 11. Oktober 2020. Quelle: <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/benedicte-savoy---kolonialkunst-muss-zurueck-nach-afrika?urn=urn:srf:video:f9bf6211-d40f-487a-b5b6-4d06f9674a3b> [27.12.2020]

195 Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Matthes & Seitz, Berlin, 2019. S. 17

196 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S. 138

7.1. Konklusio

Zu Beginn dieser Master-Arbeit wurde die Frage gestellt, was das *Bewahren* von Sammlungen in Depots mit sich bringt und in wie fern eine Aktivierung damit einhergehen kann.

Ein Ergebnis dieser Auseinandersetzung ist, dass verschiedene (gesellschaftliche) Konzepte durch die Existenz von Depots, aber natürlich vor allem durch ihre Inhalte aufgebrochen und behandelt werden können. Als Beispiel hierfür gilt, dass die Hinterfragung der Existenz und des Zustandes von Museumsgut in Sammlungen von Bundesmuseen ein wichtiger Baustein im Aufbrechen gesellschaftlicher und kolonialer Konzepte ist – und auch dafür aktiviert werden muss.

Die Klärung der zurückgelegten Wege der Bestände ist eine sehr wichtige Strategie, um den zeitgemäßen Anforderungen einer vielstimmigen Debatte gerecht zu werden. „Die Restitution denken impliziert dennoch deutlich mehr als nur eine Erforschung der Vergangenheit: Zuallererst bedeutet es, Brücken zu zukünftigen gerechteren Beziehungen zu bauen. Im Dialog, Vielstimmigkeit und Austausch geleitet, darf die Restitution keineswegs als ein unheilvoller Akt von Identitätszuschreibung oder territorialer Festschreibung von Kulturgüter verstanden werden.“¹⁹⁷ Sarr und Savoy sagen weiter unmissverständlich dazu: „Radikale Veränderungen in der Gesellschaft machen eine Neubestimmung des Kanons notwendig.“¹⁹⁸

Dazu ist die öffentliche Debatte rund um die verwahrten Bestände – den *Besitz* – der Bundesmuseen und die damit einhergehende Aussage innerhalb der Geschichtsschreibung, wichtig und notwendig. Denn, wie Aleda Assman sagt: „Inzwischen haben wir begonnen, Kanonisierung als gesellschaftliche Entscheidung zu verstehen und uns für die kulturellen Verfahren und Institutionen zu interessieren, die den Rahmen für solche Entscheidungen abgeben.“¹⁹⁹

Die kulturell- und historisch gewachsene Übermacht und damit einhergehende Verlustangst der Museen, ist ebenso Teil dieser Diskussion. So sagt Nora Sternfeld: „Um eigenständige Strategien entwickeln und diese dann auch leben zu können, scheint es höchste Zeit zu sein, das Selbstverständnis von Museen zu überdenken und bestehende strukturelle Rahmenbedingungen zugunsten neuer Herausforderungen aufzubrechen.“²⁰⁰ Die Glaubwürdigkeit der Museen wird aktuell stark anhand ihres Handelns hinterfragt. Der kritische Umgang mit einer Kanonisierung hilft dabei, alte Strukturen aufzubrechen.

197 Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Matthes & Seitz, Berlin, 2019. S. 16

198 Assmann, Aleda: Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon. In: Csáky, Moritz und Stachel, Peter (Hg.): Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeitpeicher des Gedächtnisses. Passagen Verlag, Wien, 2001, S. 24

199 Ebd., S. 23

200 Sternfeld, Nora: Vorwort. In: Griesser-Sternscheg, Marina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.): Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive. Walter de Gruyter GmbH, Edition Angewandte, Berlin/Boston, 2020, S. 14

Eine Sensibilität gegenüber des Themas lässt sich in der Literatur und Theorie finden. Die konkrete Umsetzung in die Praxis orientiert sich oft noch an ökonomischen und politische-beeinflussten Lösungen.

Schließlich müssen wir uns mit dem Umstand der historischen Sammelwut und der damit einhergehenden Bedingungen befassen – vor allem im Zusammenhang mit Bundesmuseen ist dies Teil einer öffentlichen Auseinandersetzung. Dafür benötigt es eine Kontextualisierung von Provenienzen, eine Aufarbeitung von Deponien, einen realen Zugang zu den Beständen und zum Wissen darüber, um sich auch als BetrachterIn an einer Debatte beteiligen zu können. Eine Öffnung der Depots und eine Aufgeschlossenheit zu einer kritischen – und vielleicht oftmals ungemütlichen – Dialogs bezüglich der Herkunft und des Vorhandenseins geht damit einher.

Dafür ist es natürlich notwendig, diese Bestände in einem reflektierten Rahmen zu zeigen und abgesehen von der puren Ästhetisierung dieser auch eine inhaltliche Kontextualisierung zu präsentieren.

Das Erkennen, Aufzeigen und Hinterfragen von etablierten Wahrheitsinstanzen – auch von Seiten der AusstellungsbesucherInnen – trägt dazu bei. „Das Museum archiviert in den Sammlungen nicht nur Dinge, sondern hebt mit und in ihnen auch Bedeutung auf. Das Museum ist Wissensspeicher und kulturelles Gedächtnis zugleich. Aus diesem Anspruch erwächst dem sammelten Museum ein konfliktreiches Potenzial. Einerseits ist das Museum verpflichtet, die Öffentlichkeit am Gesammelten teilhaben zu lassen, das Gesammelte zu vermitteln, es hat aber ebenso die Pflicht, die Sammlungen vor der Öffentlichkeit zu schützen, diese von den Sammlungen fernzuhalten.“²⁰¹

Ein weiterer sehr wichtiger Punkt ist von daher die Vermittlung von Depot-Beständen – wenn nicht im Einzelnen, dann jedenfalls die Thematik und der Kontext an sich. MuseumsbesucherInnen muss es zustehen, bei einem Ausstellungsbesuch auch den damit in Verbindung stehenden Kontext erläutert zu bekommen – anstatt dass Artefakte ausschließlich auf ihre Ästhetik und auf ihr Vorhandensein vor Ort als Objekt reduziert werden.

Weiters ist es auch an der Zeit, die Tatsache offenzulegen, dass eine Verwahrung von Beständen oftmals mangelhaft ist. „Ein oftmals angeführtes Argument gegen offene Depots ist die Unordnung im Depot und der dadurch befürchtete Imageverlust des Museums. (...) Was man nicht sieht, bleibt vernachlässigt im Verborgenen und wird für alle Mitwissenden zur dauerhaften Belastung. Was hingegen von den Augen der Öffentlichkeit gesehen wird, wird auch gepflegt. Die Öffentlichkeit schafft Druck, Ordnung zu machen.“²⁰²

Die zusammengetragenen Depot-Bestände werden durch ein überfordertes und unterbesetztes Verwaltungssystem schweigend in den Lagerräumen der Museen belassen. Viele Depots haben nicht den Überblick über ihren Bestand. Unter anderem der Mu-

201 Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005, S. 53

202 Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013, S.

seologe Hans Lochmann fordert aufgrund dessen: „Museen sollen sich verpflichten, ihre eigene Sammlungsgeschichte aufzuarbeiten.“²⁰³

Denn trotz der Überzahl an Museumsgut wachsen die Bestände zugleich an. Die Sammlungstätigkeit wird weiter fortgesetzt und die Aufarbeitung der Depots findet im Gegenzug kaum oder viel zu langsam statt. „Auch der Museumsforscher Dirk Heisig beklagt den (...) schleichenden Verfall der Objekte durch überfüllte Lager und unzureichende Konservierung. Er spricht von einem *passiven Entsameln*.“²⁰⁴

Teil der Museumsarbeit muss also sein, eine Aufarbeitung von diesen Deponien mit Hilfe von einer kritischen und fachkundigen Infrastruktur sowie einer – auch finanziellen – Aufstockung von geschultem Personal zu bewerkstelligen.

Vor allem Bundesmuseen müssen von daher einen Konnex finden, wie sie mit der Tatsache umgehen, dass Bestände weiter anwachsen, die bisher vorhandenen aber nicht aufgearbeitet sind. „Immer wieder hört man, dass es zu wenig Personal gibt, um die Sammlung angemessen verwalten zu können. Eher selten ist die Einsicht, dass die Sammlung für die vorhandenen Mitarbeiter eigentlich zu groß ist und der Bestand verringert werden müsste, damit man sich um die verbleibende Kernsammlung mit gebührender musealer Fürsorge kümmern kann.“²⁰⁵

Es liegt an den politischen VerantwortungsträgerInnen, Handlungsmöglichkeit zu bewilligen und zu fördern – denn zu guter Letzt liegt es anhand der Bundesmuseen in der Entscheidung dieser politischen VertreterInnen. Juristische Werkzeuge dafür sind nötig, damit politisches Interesse nicht das von Betroffenen übergeht.

7.2. Ausblick

Im Zusammenhang mit dieser Master-Arbeit gesehen ist meine Auseinandersetzung bereits eine über die letzten Jahre gewachsene und noch immer unvollständige – da verschiedene Eindrücke und Ergebnisse eines persönlichen, forschenden Blick weitere (bisher nicht beachtete) Bestandteile andeuten und auch offenbaren.

Es wird hier nicht beabsichtigt, sich herauszunehmen, eine abschließende Empfehlung zu einem Umgang mit Depot-Beständen oder ein Rezept zur Aktivierung zu geben. Sondern soll viel mehr den enormen Umfang des Themas aufzeigen und sensibilisieren, dass es auch eine gesellschaftliche Verpflichtung ist, ein Bewusstsein dafür

203 Lochmann, Hans: Sammeln und Abgeben In: Heisig, Dirk (Hg.): Ent-sammeln. Neue Wege in der Sammlungspolitik von Museen. Verschenken, Tauschen, Verkaufen, Verbrauchen, Entsorgen. Ostfriesischer Landschaftliche Verlags- und Vertriebsgesellschaft mbH, Aurich, 2007, S. 43

204 Häntzschel, Jörg: Verseucht, zerfressen, überflutet. Süddeutsche Zeitung, Online-Ausgabe 09.07.2019. Quelle: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ethnologisches-museum-raubkunst-1.4516193> [05.03.2021]

205 Bergevoet, Frank: Das Abtreten von Museumsobjekten in der Praxis. Erfahrungsberichte aus den Niederlanden. In: Heisig, Dirk (Hg.): Ent-sammeln. Neue Wege in der Sammlungspolitik von Museen. Verschenken, Tauschen, Verkaufen, Verbrauchen, Entsorgen. Ostfriesischer Landschaftliche Verlags- und Vertriebsgesellschaft mbH, Aurich, 2007, S. 68

zu entwickeln, um in weiteren Schritten angemessen aktuelle Debatten zu verstehen und auch darauf reagieren zu können.

Somit ist zusammengefasst klar, dass das Verständnis für Depots und deren Bestände sowie die Geschichte, die durch diese vermittelt wird, anhand der Erfahrung durch diverse Kontextualisierungen steigt.

Von daher haben sich durch diese Arbeit zahlreiche neue Fragestellungen ergeben, die eine weitere Betrachtung fordern. Vor allem hinsichtlich der rechtlichen Rahmung, die Bundesmuseen umgibt. Aber auch zum Beispiel die Frage nach zeitgemäßen Strategien, wie man BetrachterInnen ein reflektiertes Wissen anbieten kann, damit Museen dem Bildungsauftrag gerecht werden.

Dieser Text ist als kritische Auseinandersetzung zu sehen, die sich mit einer Gegenwart befasst, die aus einer Tradition heraus entstanden ist. Eine Handhabung dieses Erbes ist vielschichtig und komplex.

Von daher möchte ich mit dem Zitat von Michel Foucault diese Master-Arbeit schließen, mit einem Ausblick, diese Thematik noch weiter zu behandeln. „Genau gesehen, geht es hier nicht darum, die Zeit zu leugnen. Es geht vielmehr um eine bestimmte Art der Behandlung dessen, was man Zeit oder Geschichte nennt.“²⁰⁶

206 Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan: Raumtheorie. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2006, S. 317

8. Quellenverzeichnis

8.1. Literatur

Agamben, Giorgio: Nacktheit. S. Fischer, Frankfurt/Main, 2010

Assmann, Aleda: Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon. In: Csáky, Moritz und Stachel, Peter (Hg.): Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeitpeicher des Gedächtnisses. Passagen Verlag, Wien, 2001

Aue, Stefan / Scherer, Bernhard: Das ganze Leben. Archive und Wirklichkeit. In: Griesser-Sternscheg, Marina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.): Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive. Walter de Gruyter GmbH, Edition Angewandte, Berlin/Boston, 2020

Auer, Leopold: Zur Rolle der Archive bei der Vernichtung und (Re-)Konstruktion von Vergangenheit. In: Csáky, Moritz und Stachel, Peter (Hg.): Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1. Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust. Passagen Verlag, Wien, 2000

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2003

Connemann, Gitta: Grußwort. In: Heisig, Dirk (Hg.): Ent-sammeln. Neue Wege in der Sammlungspolitik von Museen. Verschenken, Tauschen, Verkaufen, Verbrauchen, Entsorgen. Ostfriesischer Landschaftliche Verlags- und Vertriebsgesellschaft mbH, Aurich, 2007

Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan: Raumtheorie. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2006

Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013

Hardfield, Jessica: Deaccession and disposal. The theory in context. In: Davies, Peter (Hg.): Museums and the Disposals Debate. Edinburgh, 2011, S. 84–102, S. 86. In: Griesser-Stermscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Böhlau, 2013

Heimann-Jelinek, Felicitas: Gedächtnis-Kategorisierung. In: Csáky, Moritz und Stachel, Peter (Hg.): Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 2: Die Erfindung des Ursprungs. Die Systematisierung der Zeitpeicher des Gedächtnisses. Passagen Verlag, Wien, 2001

Hochreiter, Otto: In den Schlafsälen ohne Morgen. Über die Schwierigkeit eines Dialogs mit den Dingen. In: Griesser-Stermscheg, Martina / Olá, Stefan (Hg./ed.): Museumsdepots. Inside the Museum Storage. Verlag Anton Pustet, 2014

ICOM: Ethische Richtlinien für Museen von ICOM. ICOM – Internationaler Museumsrat, Schweiz, 2010

Kravagna, Christian (Hrsg.)/ Araeen, Rasheed, / Kunsthaus Bregenz: Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen. Walter König, Köln 2001

Museumsboom. Kunstforum International, Bd. 251, Dez. 2017–Jan. 2018

Kunsthalle im Lipsiusbau: Narrative und (Re-)Präsentationen des Archivs. In: Das ganze Leben. Archive und Wirklichkeit. Booklet. Dresden, 2019

Lochmann, Hans: Sammeln und Abgeben In: Heisig, Dirk (Hg.): Ent-sammeln. Neue Wege in der Sammlungspolitik von Museen. Verschenken, Tauschen, Verkaufen, Verbrauchen, Entsorgen. Ostfriesischer Landschaftliche Verlags- und Vertriebsgesellschaft mbH, Aurich, 2007

Paulys, Real: Encyklopädie der classischen Altertumswissenschaften. Artikel Mouseion, Bd. 6a, 1. Stuttgart, 1936, S. 1–7. In: Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005

Sarr, Felwine / Savoy, Bénédicte: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Matthes & Seitz, Berlin, 2019

Sarreiter, Regina: Activate Facts! Von sprechenden Tatsachen. In: Höllwart, Regina (Hrsg.). Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen. Berlin, 2016

Savoy, Bénédicte: Objekte des Begehrens und das Begehren von Objekten Museumsgeschichte als Kulturgeschichte. 18.–20. Jh. Antrittsvorlesung, gehalten am Collège de France am 30. März 2017. Übersetzung: Philippa Sissis / Hanns Zischler

Scheemann, Peter J.: Vermittelte Präsenz. Das Museumserlebnis als Zeitkultur. In: Museumsboom. Kunstforum International, Bd. 251, Dez. 2017–Jan. 2018

Sharp, Jasper: Eine Spitzmaus huscht ins Rampenlicht. Über die Vorbereitungen der Ausstellung mit Wes Anderson und Juman Malouf. In: Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures – Wes Anderson and Juman Malouf. Kunsthistorisches Museum Wien, Ausstellungskatalog, 2018

Sharp, Tim: Die teilnehmende Beobachterin auf dem Postamt. In: Weltmuseum Wien (Hg.): Lisl Ponger - The Master Narrative. Weltmuseum Wien, Ausstellungskatalog 2017

Sommer, Manfred: Sammeln. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999

Streissler-Führer, Agnes / Kon, Daniel / Krainhöfner, Clara: Der KHM-Museumsverband. Impact-Studie, Agnes Streissler Wirtschaftspolitische Projektberatung, Wien, 2014

Sternfeld, Nora: Statt einer Einleitung. Ein Gespräch zwischen den Herausgeberinnen. In: Griesser-Sternscheg, Marina/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.): Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive. Walter de Gruyter GmbH, Edition Angewandte, Berlin/Boston, 2020

Waidacher, Friedrich: Handbuch der allgemeinen Museologie. Böhlau, Weimar/Wien, 1999

8.2. Online

Afrika Museum, Tervuren. Quelle: <https://www.africamuseum.be/de/discover/history> [19.02.2021]

Antropologische Gesellschaft Wien. Quelle: <http://ag-wien.org/ueber-die-ag/geschichte> [19.02.2021]

Arbeitsgruppe für Provenienzforschung. Quelle <https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/arbeitsgruppen/ag-koloniale-provenienzen/> [25.02.2021]

Artsation. <https://artsation.com/artists/louise-lawler> [08.04.2021]

Buchhorn, Clara, pro zukunft, Ausgabe 2019/3, online. Quelle: <https://www.prozukunft.org/buecher/die-provenienz-der-kultur> [24.02.2021]

Deliss, Clémentine / Keck, Frédéric: Occupy Collections!*, Quelle: https://www.documenta14.de/de/south/456_occupy_collections_clementine_deliss_im_gespraech_mit_frederic_keck_ueber_zugang_verteilung_und_interdisziplinaeres_experimentieren_oder_ueber_die_dringlichkeit_der_remediation_ethnografischer_sammlungen_ehe_es_tatsaechlich_zu_spaet_dafuer_ist [28.12.2020]

Deutschlandfunk Kultur. Quelle: https://www.deutschlandfunkkultur.de/felwine-sarr-benedicte-savoy-zurueckgeben-fuer-eine-neue.950.de.html?dram:article_id=453856 [24.02.2021]

Freie Universität Berlin, Institut für Sozial- und Kulturanthropologie. Quelle: https://www.polsoz.fu-berlin.de/ethnologie/institut/ueber_das_institut/index.html [19.02.2021]

Häntzschel, Jörg: Verseucht, zerfressen, überflutet. Süddeutsche Zeitung, Online-Ausgabe 09.07.2019. Quelle: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ethnologisches-museum-raubkunst-1.4516193> [05.03.2021]

Humboldt Forum Berlin. Quelle: <https://www.humboldtforum.org/de/magazin/autor/lars-christian-koch/> [05.03.2021]

ICOM Österreich: Über uns. Quelle: <http://icom-oesterreich.at/page/icom-oesterreich> [04.02.2021]

Kommission für Provenienzforschung beim Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport Quelle: <https://www.provenienzforschung.gv.at/de/> [10.03.2021]

Leeb, Susanne: Asynchrone Objekte. In: Texte zur Kunst, Heft Nr. 91 / September 2013 „Globalismus“. Quelle: <https://www.textezurkunst.de/91/asynchrone-objekte/?highlight=susanne%20leeb> [09.03.2021]

Lewis, Geoffrey: Einführung. In: ICOM Code of Ethics. 2010. Quelle: <http://icom-oesterreich.at/publikationen/icom-code-ethics> [09.03.2021]

Macron, Emmanuel. Quelle: <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/>

discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou [24.02.2021]

Mießgang, Thomas: Auf der goldenen Schildkröte reiten. Zeit, Ausgabe Nr. 46/2018, 8. November 2018. Quelle: <https://www.zeit.de/2018/46/spitzmaus-mummy-in-a-coffin-wes-anderson-juman-malouf-wien> [02.03.2021]

mumok. Ausstellungsfilm Defrosting the Icebox. Quelle: <https://www.mumok.at/de/events/defrosting-icebox> [05.03.2021]

ORF, Wien: Weltmuseum eröffnet *Korridor des Staunens*. Quelle: <https://wien.orf.at/v2/news/stories/2960400/> [23.04.2021]

Provenienzforschung und Restitution in den Sammlungen des Bundes. Quelle: <https://www.provenienzforschung.gv.at/de/empfehlungen-des-beirats/restitutionsbericht/> [25.02.2021]

RISD Museum. Quelle: <https://risdmuseum.org/exhibitions-events/exhibitions/raid-icebox-1-andy-warhol> [15.04.2021]

Rollig, Stelle: Zukunft der Museen: Sündenfall Blockbuster-Ausstellung? Der Standard, Gastkommentar, 24.02.201. Quelle: <https://www.derstandard.at/story/2000124420055/zukunft-der-museen-suendenfall-blockbuster-ausstellung> [23.04.2021]

Savoy, Bénédicte: Geraubtes Erbe. Wie afrikanische Objekte in unsere Museen kamen. DFG-Reihe: Exkurs – Einblick in die Welt der Wissenschaft. Vortrag vom 23. Oktober 2019, Leipzig. Quelle: https://www.dfg.de/dfg_magazin/veranstaltungen/exkurs/2019/191023_savoy_restitution/index.html [Stand 28.12.2020]

Savoy, Bénédicte: Friederike Krippner spricht mit Bénédicte Savoy. Akademisches Viertel, 16. April 2020, Podcast Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaft Jahresthema 2019/20 „Naturgemälde“

Savoy, Bénédicte. In: Eilenberger, Wolfram /Savoy, Bénédicte: Gebt die Kulturgüter zurück! Podcast SRF Kultur Sternstunde Philosophie, Ausgestrahlt: 11. Oktober 2020. Quelle: <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/benedicte-savoy---kolonialkunst-muss-zurueck-nach-afrika?urn=urn:srf:video:f9bf6211-d40f-487a-b5b6-4d06f9674a3b> [27.12.2020]

Savoy, Bénédicte im Gespräch mit Böhmermann, Jan. Interview zu Kolonialkunst im Humboldt Forum. ZDF Magazin Royale, Abrufbar seit 11.12.2020 (bis 11.03.2021). Quelle: <https://www.zdf.de/comedy/zdf-magazin-royale/interview-benedicte-savoy-100.html> [12.12.2020]

Savoy, Bénédicte: Geraubtes Erbe. Wie afrikanische Objekte in unsere Museen

kamen. DFG-Reihe: Exkurs – Einblick in die Welt der Wissenschaft. Vortrag vom 23. Oktober 2019, Leipzig. Quelle: https://www.dfg.de/dfg_magazin/veranstaltungen/exkurs/2019/191023_savoy_restitution/index.html [27.12.2020]

Schaulager, Link: Konzept. Quelle: <https://schaulager.org/de/schaulager/konzept>

Schnittpunkt: Wo die Dinge stehen: Das Museumsdepot als Archiv. Quelle: <http://www.schnitt.org/gegen-den-stand-der-dinge/wo-die-dinge-stehen> [05.03.2021]

Streiff Corti, David: Die Ausstellung von Wes Anderson in Wien bricht mit Konventionen. NZZ, Online-Ausgabe 14.12.2019. Quelle: <https://bellevue.nzz.ch/design-wohnen/hintergrund-die-ausstellung-von-wes-anderson-in-wien-bricht-mit-konventionen-id.1440029> [02.03.2021]

Universität Stuttgart, Quelle: <https://www.izkt.uni-stuttgart.de/veranstaltungen/Podiumsgespraech-Fuer-eine-neue-Ethik-der-Beziehungen-Zur-Rueckgabe-des-afrikanischen-Kulturerbes.-Mit-Benedicte-Savoy-Albert-Gouaffo-Petra-Olschowski-und-Ines-de-Castro/> [24.02.2021]

Weiss, Stefan: Restitutionsdebatte über koloniales Kulturgut nimmt Fahrt auf. Der Standard, 13.08.2020. Quelle: <https://www.derstandard.at/story/2000119321640/restitutionsdebatte-ueber-koloniales-kulturgut-nimmt-fahrt-auf> [05.02.2021]

Weltmuseum Wien. <https://www.weltmuseumwien.at/> [04.02.2021]

8.3. Abbildungen

Abb. 1: Einblick Saal *Sammlerwahn. Ich leide an Museomanie!*

© KHM-Museumsverband

Quelle: Weltmuseum Wien. https://www.weltmuseumwien.at/fileadmin/user_upload/WMW_Preview_19Sept2017_01.jpg [04.03.2021]

Abb. 2: *Depot 56*, Museumsdepots – Inside the Museum Storage

© Stefan Oláh.

In: Oláh, Stefan (Hg., Fotograf) / Grießer, Martina (Hg.) / Universität für Angewandte Kunst Wien: Museumsdepots. 2014, S. 56

Abb. 3: *STORAGE*. Queens Museum, Flushing Meadow – Corona Park, New York, Leihgabe des Metropolitan Museum of Art, restauriert mit Gelder der Chase Manhattan Bank, 1984

© Louise Lawler

In: Crimp, Douglas: Über die Ruinen des Museums. Verlag der Kunst, 1996, S. 204

Abb. 4: Einblick in den *Giftschrank*, Bibliothek der Universität für angewandte Kunst, Wien
© Ramona Hirt

Abb. 5: Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989, Video, Farbe, Ton, 29 Min. Still. Courtesy: Andrea Fraser, Galerie Nagel Draxler, Berlin/Köln
Quelle: <https://www.kunstforum.de/artikel/andrea-fraser-2/> [20.04.2021]

Abb. 6 : *Schaulager*, Blick in einen Lagerraum
Schaulager® Münchenstein/Basel, Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Blick in einen Lagerraum mit einer Arbeit von Paul Chan, *Volumes*, 2012, Installation bestehend aus 1005 Bucheinbänden (Öl auf Gewebe, Papier und Kunstleder), Emanuel Hoffmann-Stiftung, Geschenk der Präsidentin, 2012, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel
© Paul Chan, Foto: Tom Bisig, Basel
Quelle: <https://schaulager.org/de/medien/1/schaulager> [23.04.2021]

Abb. 7: Ausstellungsansicht: *Korridor des Staunens*, Weltmuseum Wien
© KHM-Museumsverband
Quelle: Weltmuseum Wien. https://www.weltmuseumwien.at/fileadmin/user_upload/ADOK_Korridor_des_Staunens_TR_012019_01.jpg/ [08.03.2021]

Abb. 8: Ausstellungsansicht *Raid the Icebox 1, with Andy Warhol*
© RISD Museum
Quelle: RISD. <https://risdmuseum.org/exhibitions-events/exhibitions/raid-icebox-1-andy-warhol> [08.03.2021]

Abb. 9: Ausstellungsansicht: *Defrosting the Icebox. Die verborgenen Schätze der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums und des Weltmuseums Wien zu Gast im mumok*.
© Klaus Pichler, mumok Wien
Quelle: mumok Wien. <https://www.mumok.at/de/events/defrosting-icebox> [08.03.2021]

Abb. 10: Ausstellungsansicht: *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures*, Kunsthistorisches Museum Wien
© KHM-Museumsverband
Quelle: <https://bellevue.nzz.ch/design-wohnen/hintergrund-die-ausstellung-von-wes-anderson-in-wien-bricht-mit-konventionen-ld.1440029> [22.04.2021]