

Kunst im Volkskundemuseum?

Thomas Antoniotti
Schweizer Volkskunde, Nr. 3, 2007

Im März dieses Jahres wurde die Dauer- ausstellung des Lötschentaler Museums in Kippel um einen „Kunstraum zum Wandel im Berggebiet“ erweitert. Mit diesem Raum eröffnet das Museum ein neues Ausstel- lungs- und Sammlungsprogramm. Gesam- melt und gezeigt werden Werke von Kunst- schaffenden, die sich mit der bäuerlichen Vergangenheit im alpinen Raum auseinan- der setzen. Gemeinsam ist diesen Werken, dass sie die Sachkultur der vorindustriellen Gesellschaft zum Ausgangspunkt nehmen. Relikte einer entschwundenen Welt werden durch künstlerische Umformungen mit neu- em Sinn gefüllt. Nutzlos gewordene Dinge werden dadurch in vieldeutige Erinnerungs- träger umgewandelt und einer neuen Be- stimmung zugeführt. Es geht also im weit- esten Sinn um eine künstlerische Umset- zung des Themas „Wandel im Berggebiet“. Gleichzeitig stehen diese Kunstwerke in einem engen Bezug zu den volkskundli- chen Sammlungsobjekten des Museums. Eine erste Ausstellung gilt dem Werk von Uli Wirz, Brig, der dem Museum eine ganze Werkgruppe geschenkt hat. Der Kunstraum des Lötschentaler Museums ist Anlass für die nachfolgenden Überlegungen.



Der Künstler Uli Wirz mit den von ihm geschaffenen Eisenplastiken „Paar“ (1990) und „Gehörnter“ (1984) im Kunstraum des Lötschentaler Museums. Foto: Rita Kalbermatten-Ebener.

„Die Funktion der Kunst ist es, uns die Tore zu öffnen, die auf die andere Seite der Wirklichkeit führen.“ Octavio Paz, 1977

Das Bedürfnis, die Welt zu erklären, macht den Menschen wesentlich aus. Die Kunst wie das Museum sind hier ganz besonders gefordert. Die Welt endgültig zu erklären vermögen zwar auch sie nicht. Doch die Gesellschaft erwartet von ihnen, dass sie so etwas wie Welterklä- rungsmodelle liefern. Die Kunst wie die Ethnologie bzw. Volkskunde sind vom gleichen Grundanliegen getragen; es geht ihnen darum, Deutungsmuster anzubieten, über materielle und visuelle Äusserungen zum Verständnis des Menschen und der Welt beizutragen, gesell- schaftliche Symbolsysteme zu interpretieren, Weltbilder zu hinterfragen, Wissen weiter zu tragen, Denkprozesse in Gang zu setzen... Wenn nun im Folgenden gewisse Parallelen zwi- schen Kunst, Ethnologie und Museum herausgearbeitet werden, will dies natürlich nicht be- sagen, die drei seien sich gleich; zu offensichtlich sind die Unterschiede. Da ist etwa der Zwang zur Innovation in der Kunst. Demgegenüber richtet sich das Interesse des Museums eher auf das Bewährte, dasjenige der Ethnologie auf den *Mainstream* oder die Kultur der vielen. Und wie viele Dinge gibt es auf der Welt, die wir irgendwie spüren oder erahnen, je- doch nicht klar benennen können. Gerade solchen Phänomenen des Halb- oder Unbewuss- ten, aber auch des Anders-Denkens vermag die Kunst weit besser Ausdruck zu verleihen als dies eine wissenschaftliche Betrachtung tun kann.

Beginnen wir mit der Frage nach den Eigenschaften von Kunst- und Museumsobjekt. Jede Gesellschaft kennt Objekte, die dem Warentausch und Alltagsgebrauch entzogen sind und denen ein höherer Symbol- oder Zeichenwert zukommt. Es sind dies Gegenstände, die sich ausserhalb der gewöhnlichen Alltagsabläufe bewegen: heilige Objekte, Reliquien, Trophäen, Gaben, Erinnerungsobjekte, Erbstücke... Solche Objekte geniessen in der Regel eine höhere Wertschätzung. Sie sind dem Alltagsgebrauch insofern entzogen, als sie rein symbolisch genutzt werden. Es geht bei ihnen also weniger um den Gebrauchswert als vielmehr um den Zeichencharakter. In der Regel handelt es sich bei solchen Gegenständen um materialisierte Verbindungen zwischen räumlich, zeitlich oder symbolisch getrennten Welten, das heisst um Verbindungen zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Nähe und Ferne, Diesseits und Jenseits, Eigenem und Fremdem. Objekte dieses Typs eignen sich deshalb besonders gut als Erinnerungsspeicher. Oft haben solcherart genutzte Dinge denn auch die Aufgabe, die Gesellschaft generationenübergreifend zusammenzuhalten.

Es stellt sich nun die Frage, ob es in unserer Gesellschaft nicht in erster Linie die Kunst- und die Museumsobjekte sind, denen diese Rolle heute zukommt. Gerade die metaphorische Dimension macht ja das Kunstwerk wesentlich aus; das Kunstwerk muss über sich hinausweisen. Dies muss aber auch das Museumsobjekt, indem es für etwas stehen, auf etwas verweisen, etwas erzählen oder bedeuten muss. Kunst, Ethnologie und Museum treffen sich hier in ihrer Funktion als Vermittler zwischen verschiedenen Denk- und Lebenswelten.



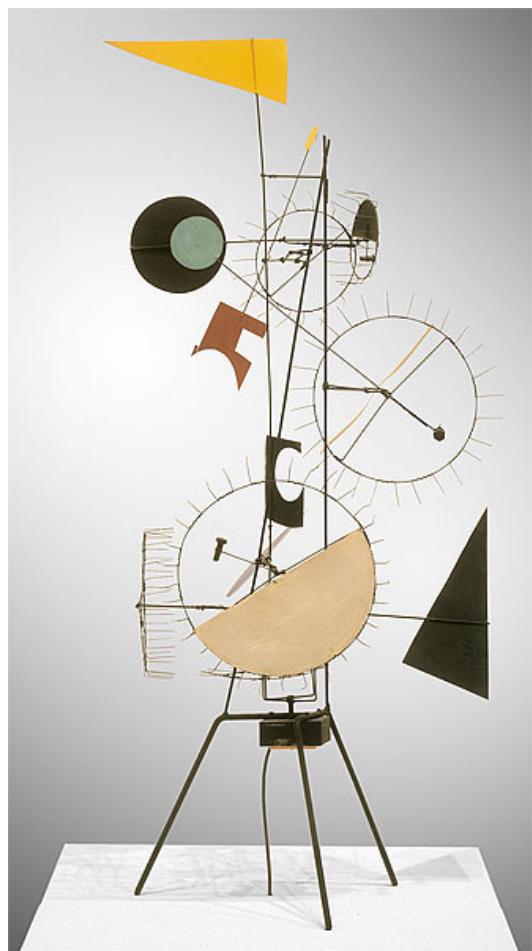
Spontane Umnutzung – künstlerische Umdeutung: Zu Heumeissel und Strohacker umgenutzte Sensenblätter sowie das Werk „Zauberflug“ (2004) der Künstlerin Lou Schmidt in der Dauerausstellung des Lötschentaler Museums.

Foto: Rita Kalbermatten-Ebener.

Offensichtlich sind die Affinitäten zwischen Kunst und Ethnologie im Bereich der Ästhetik. Wie die Kunst bedienen sich auch Museum und Ethnologie stets ästhetischer Praktiken. Nur schon das museale Sammeln prägt – durch den Selektionsprozess des Aufnehmens und Ausscheidens von Kulturgütern – ganz bestimmte Formen der kollektiven Erinnerung. Und auch das museale Ausstellen schafft durch das Zusammenfügen von Objekten, Texten und Präsentationsformen neue Bedeutungen und Sinnwelten. Das Museum bastelt so mit an der

öffentlichen Deutungsarbeit. Ähnlich verhält es sich mit der Kulturwissenschaft. Jede volkswissenschaftliche Forschungsarbeit tritt irgendwann vor ein Publikum. Und unabhängig von der gewählten Form geht es auch hier stets um einen kreativen Akt. Gerade die Ethnologie ist sich – vielleicht mehr als andere Wissenschaften – bewusst, dass jedem wissenschaftlichen Arbeiten auch diese subjektiv-ästhetische Seite eignet.¹ Denn bei der wissenschaftlichen Publikation wie bei der musealen Inszenierung – der Ausstellung – geht es nie um eine Rekonstruktion, sondern stets um eine Interpretation von Wirklichkeiten. Und diese Interpretation bedarf stets neuer Formen der Umsetzung. Zwar erwartet das Publikum einen gewissen Grad an Vertrautheit und Identifikation mit dem Dargebotenen. Doch arbeitet eine erfolgreiche Öffentlichkeits- und Vermittlungsarbeit auch mit Strategien der Verfremdung und Irritation, also mit Methoden, wie sie der Kunst eigen sind. Folgerichtig gehen kulturhistorische Museen zunehmend dazu über, ihre Sammlungsbestände durch Kunstschaffende inszenieren lassen. (Wobei einen allerdings manchmal der Verdacht beschleicht, der Rückgriff auf die künstlerische Installation diene lediglich dazu, fehlende Inventare und mangelhafte Dokumentationen zu kompensieren.)

Ganz andere Bezüge zwischen Ethnologie und Kunst tun sich im Bereich der kulturellen Anleihen und Übernahmen auf. Es gehört zu den kulturwissenschaftlichen Grundeinsichten, dass gesellschaftlicher Wandel zwingend des Austauschs von Erfahrungen und Gütern bedarf. Die Kunst setzt diese Gesetzmässigkeit geradezu exemplarisch um. Ohne den Blick auf das Fremde und ohne die Anleihen an „primitive Kunst“ und „Volkskunst“ ist die Kunst des 20. Jahrhunderts nicht denkbar. Das gleiche lässt sich von der künstlerischen Aneignung von Alltagskultur sagen. Die *Readymades* eines Marcel Duchamp und die *Objets trouvés* eines Alexander Calder sind diesbezüglich ebenso bezeichnend wie die *Bric-à-brac* Skulpturen eines Jean Tinguely, die Fallenbilder eines Daniel Spoerri, die Assemblagen einer Eva Wipf oder die Spurensicherungen eines Christian Boltanski. Eine wichtige Rolle in der Kunst des 20. Jahrhunderts spielen ausserdem das Material sowie der Bezug zahlreicher Kunstströmungen zur ländlichen Welt und zur (Kultur-)Landschaft.² Starke Affinitäten zur Ethnologie verrät die moderne Kunst auch im Methodischen. „Feldforschung“, „Sammeln“ und „Archivieren“ sind längst zu gängigen artistischen Praktiken geworden; Kunstschaffende reflektieren die Gesellschaft, dokumentieren soziale Zustände und setzen ihre Theorien in Form von Kunstwerken um. Es erstaunt deshalb nicht, dass sich die Ethnologie in jüngster Zeit zunehmend für die zeitgenössische Kunst interessiert.³



Méta-Mécanique (Meta-Herbin).
Jean Tinguely 1954.
National Gallery of Australia.

¹ Siehe etwa: James Clifford, George Marcus (Hg.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley 1986. – Hans-Jürgen Heinrichs, *Erzählte Welt. Lesarten der Wirklichkeit in Geschichte, Kunst und Wissenschaft*, Reinbeck bei Hamburg 1996.

² Pierre Paliard, *L'ordre domestique. Mémoire de la ruralité dans les arts plastiques contemporains en Europe*, Paris 2006.

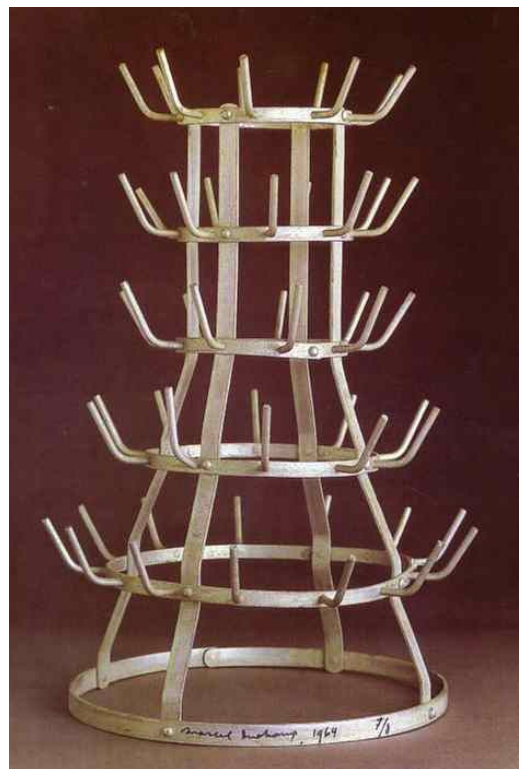
³ Siehe etwa: Arnd Schneider, Christopher Wright, *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford 2006. – Maruška Svašek, *Anthropology, Art and Cultural Production*, London 2007.

**„Die gesamte Objektwelt ist ästhetisch bedeutsam. Die Kunst ist ihr besonderes Feld.“
Miklós Szalay, 1990**

Ob nun bloss signiert und zum Kunstwerk erklärt, ob umgeformt oder neu zusammengesetzt – stets durchlaufen die Dinge in den Händen der Kunstschaffenden einen Transformationsprozess, der ihnen neue Bedeutungen und Aussagen verleiht. Genau gleich verhält es sich mit dem musealen Sammlungsobjekt: Indem wir es sammeln, nehmen wir das Alltagsobjekt aus seiner ursprünglichen Lebenswelt heraus und entkontextualisieren es. Und wir rekontextualisieren es anschliessend, indem wir es durch den Prozess des Inventarisierens, des Dokumentierens und des Klassierens in die Welt des Museums integrieren. Dadurch erhält das Objekt – ähnlich dem objet trouvé oder dem Readymade – eine neue Bedeutung; es wird zum historischen Sachzeugen und Erinnerungsträger. Beim Kunstwerk wie beim Museumsobjekt geht es also darum, kulturelle Güter und Werte weiter zu tragen, zum Beispiel in eine nächste Generation. Bei beiden geht es also letztlich um Erinnerungsarbeit, um das Bewusstmachen von Qualitäten, um das Aufzeigen von Werten, um das In-Erinnerung-Rufen von Fertigkeiten. Vor allem aber geht es um eine Ästhetik, die stets der Erkenntnis verpflichtet bleibt. Womit das grundlegende Anliegen jeglicher Museumsarbeit angesprochen ist: Nicht die Artefakte an sich wollen gesammelt und aufbewahrt sein, sondern all jenes Wissen und all jene Erfahrungen und Werte, die mit diesen Objekten verbunden sind – so, dass ihr ideeller Wert auch in einer künftigen Zeit (be-)greifbar bleibt.

Die Musealisierung eines Objekts bedingt also neben der konservatorischen stets auch dessen kognitive Bearbeitung. Und sie führt automatisch zu einer Bedeutungsverschiebung. Im Museum wird das frühere Arbeitsgerät zum Monument, der einstige Andachtsgegenstand zum Kunstwerk. Die zeitliche, räumliche und soziale Distanz verändert unser Verhältnis zum Objekt und macht dieses zu etwas anderem. Hans-Joachim Müller bringt diesen Rollentausch wie folgt auf den Punkt: „Kunsttauglich wird der Gegenstand nur, wenn er zugleich kultuntauglich geworden ist. [...] Es findet ein Austausch von Autorität statt. Etwas geht verloren und etwas wird gewonnen.“⁴ Doch diese Umwertung erfolgt weniger durch den physischen Akt des musealen Sammelns als vielmehr durch die neue Annäherung an den Gegenstand. Diese Erkenntnis ist ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit gerückt, als Marcel Duchamp 1914 in einem Pariser Kaufhaus einen Flaschentrockner kaufte, diesen signierte und in den Kunstraum stellte.

In der Art eines Seismografen verleiht das Kunstwerk kulturellen Erscheinungen und gesellschaftlichen Befindlichkeiten einer bestimmten Epoche Gestalt und Form. Kunst auch im Volkskundemuseum zu sammeln, stellt deshalb eine mögliche Strategie um Umgang mit der Objektflut dar. Mit der Gesellschaft hat sich bekanntlich auch das "System der Dinge" gewandelt: Die industrielle Massenproduktion führt zu einer eigentlichen Objektflut, das moderne Konsumverhalten verkürzt die Lebensdauer der Alltagsdinge, die gesteigerte Mobilität erschwert das private Verwahren nicht mehr gebrauchter Güter, die technologische Entwicklung steigert die Komplexität der Sachwelt. Und mit der Industriekul-



Egouttoir (oder Porte-bouteilles).
Marcel Duchamp 1914.
Replikat des verlorenen Originals, 1964.

⁴ Hans-Joachim Müller, „Wie die Regenbogenschlange Kunst geworden ist. Kleine Gebrauchsanweisung für fremde Bilder“, «rarrk» John Mawurndjul. *Zeitreise in Nordaustarlien*, Basel 2005, 77-81, 78.

tur sieht sich das Museum zunehmend mit voluminösen, aber auch überregional identischen Gegenständen konfrontiert. Umgekehrt erfahren heute viele Bereiche der Lebenswelt eine Entmaterialisierung, lassen sich also nicht mehr mittels Realien erfassen. Und auch in klassischen volkskundlichen Themenbereichen stösst das Museum mit der ihm eigenen Objektzentriertheit an Grenzen. So lässt sich die Ästhetik einer Prozession im Lötschental nur bedingt über Objekte wie liturgische Geräte, Frauentrachten, historische Uniformen, Musikinstrumente usw. erfassen. Viel stärker als von den Realien ist ein solches Ereignis geprägt von klaren Abläufen, strengen Ordnungsprinzipien und immateriellen Gestaltungsmitteln wie Musik, Gesang, Glockenklang, Weihrauchduft... Nicht unproblematisch für das museale Dokumentieren ist auch das Konzept 'Alltagskultur', welches grundsätzlich jedem Objekt das Kriterium der Sammlungswürdigkeit zubilligt.

Mit andern Worten, praktische wie theoretische Überlegungen zwingen uns, das Sammlungskonzept des volkskundlich ausgerichteten Museums stets neu zu denken und zu formulieren. Kunst zu sammeln kann dabei einen möglichen Ansatz darstellen. Doch die Interpretation von Realität, wie sie die Kunst vornimmt, ist eine andere als die der Kulturwissenschaft. Auch die Kunst kann deshalb dem Volkskundemuseum die Aufgabe nicht abnehmen, diese Interpretationsleistung immer wieder selber zu erbringen.

Und doch: Was unterscheidet letztlich die stets verblüffenden *Mises en scène* des Musée d'ethnographie in Neuenburg vom Verfahren einer Künstlerin wie Cosima von Bonin (ausser, dass von Bonin die Objekte ihrer Installationen selber kreiert)? Und worin liegt der Unterschied zwischen „Guber – Arbeit in Stein“, einem „volkskundlichen Dokumentarfilm“ aus dem Jahre 1979 von Hans-Ulrich Schlumpf und der Filmdokumentation „Dengbêjs“ von Halil Altindere über kurdische Geschichtenerzähler, die 2007 als „Videoinstallation“ an der Documenta in Kassel gezeigt wurde? Oder, um ein letztes Beispiel zu nennen, in welche Kategorie gehört das Projekt „Folk Archive“ des britischen Künstlerpaars Jeremy Deller und Alan Kane,⁵ das heutige Alltagsästhetik dokumentiert und das 2006 in der Kunsthalle Basel als Ausstellung zu sehen war? Die Tendenz zeitgenössischer Kunst, alltägliche Lebensvollzüge vergangener oder gegenwärtiger, eigener oder fremder Welten dokumentieren und archivieren zu wollen, ist unübersehbar. Gleichzeitig sind Gattungsbegriffe wie Kunsthandwerk, volkstümliche Kunst, Ethnokunst, primitive Kunst, naive Kunst, Art brut usw. im Kontext von Kunst obsolet geworden.

Wenn also die Kunst in jüngster Zeit auf dem Feld der Ethnographie zu einem entscheidenden Akteur geworden ist, kann dies vom Volkskundemuseum nicht ignoriert werden. Dieses sieht sich heute vor die Herausforderung gestellt, in Abgrenzung zum Kunstmuseum jenes Kunstschaffen in sein Programm zu integrieren, welches – wie die Volkskunde – dem universellen Anliegen der Ethnographie verpflichtet ist.

Thomas Antoniotti
Konservator Lötschentaler Museum



Säggsch Tag, sibn Trieglä. Bernd Kniel 2000.
Glas-Skulptur auf Stele. Lötschentaler Museum.
Die *Triegla* war in der früheren Landwirtschaft sehr verbreitet. Sie diente vor allem dem Verknoten und Festbinden des Seils beim Heutransport.
Foto: Rita Kalbermatten-Ebener.

⁵ Jeremy Deller, Alan Kane, *Folk Archive. Contemporary Popular Art from the UK*, London 2005.