



Reeves, N. (2021) Einblick ins Depot – Einblick in die Museumsarbeit.
Kultur und Gespenster, 21, pp. 220-233.

The material cannot be used for any other purpose without further permission of the publisher and is for private use only.

There may be differences between this version and the published version. You are advised to consult the publisher's version if you wish to cite from it.

<http://eprints.gla.ac.uk/256839/>

Deposited on 20 October 2021

Enlighten – Research publications by members of the University of
Glasgow

<http://eprints.gla.ac.uk>



Nicky Reeves

Einblick ins Depot – Einblick in die Museumsarbeit



Seitdem 2011 der Neubau des *Museum aan de Stroom* (MAS) eröffnet wurde, kommt dem Depot dort eine zentrale Bedeutung zu. Anstatt im Keller, in Nebenräumen, hinter verschlossenen Türen oder gar an einem Außenstandort befindet sich das doppelgeschossige Lagersystem ganz zentral in der sich im zweiten Stock befindlichen Galerie. Eine Vielzahl sorgfältig positionierter Glaspaneele, verglaster Schubläden und Displays aus Drahtgitter schützen die gelagerten Gegenstände, ohne sie zu verdecken: Das Depot wurde so konzipiert, dass es die Sichtbarkeit maximiert.

Es wird oft darauf hingewiesen, dass die meisten Museen nur einen sehr geringen Prozentsatz ihrer Sammlungen tatsächlich zur Schau stellen, und ebenso oft wird daraufhin das Bedauern über diese Situation bekundet. Allorten ist von dem Bestreben die Rede, die Sammlungen zugänglicher, sichtbarer oder erkundbarer zu machen. Dass Sammlungsaufzeichnungen und Bildmaterial in den letzten zehn Jahren umfassend digitalisiert und ins Netz gestellt worden sind, war eine Teillösung der Herausforderung. Das »sichtbare Depot« (*visible storage*), wie es durch das MAS exemplarisch vorgeführt wird, ist ein weiterer Lösungsansatz, dessen Anfänge weiter zurückreichen als die Umwälzungen durch die Digitalisierung, aber nicht an Aktualität eingebüßt hat. Ein Ausstellungsraum kann so gestaltet werden, dass er Ähnlichkeiten mit einem Depot voller dicht gefüllter Regale bekommt, in denen ein großer Teil der Sammlung zu sehen ist. Anstelle einer kleinen, sorgfältig ausgewählten und hochgradig kuratierten Zusammenstellung von Objekten wird eine große Anzahl von Objekten mit wenig Beschriftung oder ersichtlicher kuratorischer Auswahl gezeigt. Sammlungen enthalten meist viele einander ähnelnde Objekte oder Duplikate, und ein Merkmal dieser Art von Präsentation ist die Doppelung: Es werden mehrere Objekte der gleichen Sorte ausgestellt. Alternativ wird das traditionell der Öffentlichkeit nicht zugängliche und private Depot entweder in »Backstage«- oder »Hinter-den-Kulissen«-Führungen zugänglich gemacht oder es wird einem Ausstellungsraum anverwandelt, indem man undurchsichtige Wände und Türen durch transparente Materialien ersetzt. Am radikalsten wird die Unterscheidung zwischen dem Ausstellungsraum vor und dem Depot hinter den Kulissen aufgehoben, so wird behauptet, wenn im Prinzip sowohl die Gesamtheit der Sammlung ausgestellt wird als auch die Gesamtheit der Infrastruktur und der Prozesse, mittels derer sie aufbewahrt, konserviert und kuratiert wird.

Aber was wird denn hier vorrangig sichtbar gemacht? Sind es die gelagerten Objekte oder ist es etwas anderes? Das fragt die Historikerin Anke te Heesen in Bezug auf das 2010 eröffnete, zugängliche Depot des *Museums für Naturkunde* in Berlin. In hoch aufragenden Vitrinen stehen atmosphärisch beleuchtete Glasgefäße der »nassen«, das heißt in Flüssigkeit konservierten,

zoologischen Sammlung, die eine beeindruckende kubische Struktur in der Mitte der Ausstellungsfläche bilden. Der visuelle Effekt ergibt sich aus einer riesigen Menge schimmernder gelber, grüner und brauner altmodischer Gläser, was fast wie ein Kunstwerk wirkt und vielleicht auch an Supermarkt- oder Kaufhausregale erinnert. Die Aufgabe der sichtbaren Lagerung besteht hier nicht darin, den gezielten Zugriff auf eine größere Anzahl von Objekten oder deren Interpretation zu erleichtern oder gar jedes einzelne der gelagerten Objekte sichtbar zu machen (was angesichts des Ausmaßes der Sammlung schlicht unmöglich wäre), sondern vielmehr darin, einen visuellen Fingerzeig auf die Ungeheuerlichkeit der Museumssammlung zu finden für die »unendliche Menge an Objekten«, wie Heesen es ausdrückt. Es ist die Unmenge an Objekten, nicht deren Klassifizierung, die sichtbar ist.¹ Auf diese Weise tritt eine altherwürdige und sehr bewährte Funktion des Museums wieder in Erscheinung: Wir sind ganz geblendet von dem vielen Zeug, das wir haben.

Das vorherrschende sichtbare Material im *MAS* ist nicht klassisches Glas, sondern modernes industrielles, funktionelles Metall, glänzend und makellos weiß lackiert. Die Balken liegen frei, wie oft bei Architektur, die die Konstruktionsweise eines Gebäudes hervorhebt. Ebenfalls sichtbar sind hinter den Glaspaneelen die Mechanismen, mithilfe derer die Regale und Regalböden auf-, ab- oder umgebaut werden können, was hervorhebt, dass es sich um einen dynamischen Arbeitsplatz handelt, an dem Dinge von einem Ort zum anderen bewegt werden. Das weiße Drahtgeflecht sticht visuell hervor und erlaubt gleichzeitig einen Einblick in die Arbeitsbereiche, sodass Objekte zu sehen sind, die als Leihgaben für Wechsel- und Wanderausstellungen an andere Museen aufbereitet und verpackt werden. So werden am *MAS* die Arbeitsweisen mit dem Depot ebenso sichtbar gemacht wie die Objekte der Sammlung. Es handelt sich hier im Endeffekt um ein Museum, das die modernen Praktiken der Sammlungsverwaltung in den Vordergrund rückt. Diese beiden sehr unterschiedlichen Konzepte sichtbarer Depots in Berlin und Antwerpen weichen von einem häufig zitierten früheren Modell ab. 1977 stellte Michael M. Ames, Direktor des *Museum of Anthropology (MOA)* an der University of British Columbia, den Neubau des Museums vor. Wie in den meisten Museen wurde eine Auswahl beispielhafter Gegenstände ausgestellt, aber im Gegensatz zu den meisten Ausstellungshäusern waren die restlichen Sammlungen in »sichtbaren Depot-Galerien« im Zentrum des Museums öffentlich zugänglich. Ames erklärte, die Museen würden dadurch, dass sie diese vielen Objekte in ihren Depots schlummern lassen, bei denen es sich um Duplikate, Kopien und das, was er freimütig als »Schrott« bezeichnete, eine Aura von »Schatzkammern« wahren, die über einen vermeintlich einzigartigen guten Geschmack und ein einzigartiges Urteilsvermögen verfügen. Dass nur die spezielle Teil-

menge der Materialkultur ausgestellt wird, die als »schön« oder »bemerkenswert« erachtet wird, könnte darüber hinaus »eine verzerrte Sicht auf die Sammlungen und die Kulturen offenlegen, die sie repräsentieren sollen«. Würde man stattdessen die Sammlung in ihrer Gesamtheit ausstellen, einschließlich der »grässlichen« Objekte, könnten die Besucher die gesamte Bandbreite menschlicher Kulturleistungen erfassen und selbst entscheiden, was gut, schlecht, interessant, alltäglich, wertvoll oder sogar »schön« ist.²

Es gäbe dann keine »verborgenen Schätze« im Hinterzimmer mehr, weil es kein Hinterzimmer mehr gäbe, und es gäbe weder den sogenannten Schrott noch die Tatsache zu verbergen, dass das nicht unfehlbare Museum ihn einmal erworben hat. Im *MOA* sind die Schubladen mit Plexiglas verkleidet, vollgepackte Regale mit verschlossenen Glastüren versehen, für größere Gegenstände gibt es ebenfalls verglaste begehbare Kästen, was zugleich den Zugang ermöglichen und die Sammlung schützen soll. Die Regale und begehbaren Vitrinen unterteilen den Raum in unterschiedliche Buchten, wodurch ein ähnlicher Gesamteindruck entsteht wie bei der Archivierung von Büchern in einer Forschungsbibliothek. Die Interpretation wurde auf ein Minimum beschränkt. Dazu wurde ein Klassifizierungssystem angelegt, das den Besuchern der Ausstellung zur Verfügung stehen sollte, die individuell ihren eigenen Bedürfnissen nachkommend in Katalogen nach Einträgen für die Gegenstände blättern, suchen und dabei ihre eigenen Verbindungen und Interpretationen herstellen konnten.³

- 1) Anke te Heesen: »The Unending Quantity of Objects: An Observation on Museums and Their Presentation Modes«, in: *Aesthetics of Universal Knowledge*, Hg. Pascal Gagliardi, Simon Schaffer und John Tresch, Fondazione Giorgio Cini, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2017, S. 115–134
- 2) Michael M. Ames: »Visible Storage and Public Documentation«, in: *Curator: The Museum Journal* 20(1), 1977, S. 68
- 3) Eine ähnliche Philosophie und ein ähnliches Design lässt sich auch im *The Strong Museum* in Rochester, New York, erkennen, dessen Sammlung große Bestände an Spielzeug, Puppenhäusern und Porzellan umfasst. Das Museum wurde 1982 eröffnet und zeigte die gesamte Sammlung in dicht gepackten Schaukästen. Wie im *MOA* wurde die Interpretation innerhalb der Kästen auf ein Minimum beschränkt, und Kataloge ermöglichten es den Besuchern, selbst mehr Informationen über die Objekte herauszusuchen. Einer der Vorteile, der für diese Art der Präsentation geltend gemacht wurde, bestand darin, dass die kuratorische Zeit für die Beantwortung von Anfragen verkürzt wurde, da die gesamte Sammlung und der Katalog zur Einsicht zur Verfügung standen. Dorothy K. Washburn: »Curatorial or ›Native‹ Categories: Their Use in Visible Storage«, in: *Curator: The Museum Journal* 33(1), 1990, S. 65

Die Erhöhung der *Sichtbarkeit* der Sammlung des *MOA* galt als wünschenswert, da sich dadurch die *Zugänglichkeit* zu der Sammlung verbessern würde. Die *Zugänglichkeit* selbst war jedoch nur deshalb erstrebenswert, weil sie den Museumsbetrieb demokratisieren und »entmystifizieren« würde. Die verschiedenen Strategien zur Erhöhung der *Zugänglichkeit* von Depots seit Ende der 1990er Jahre tendieren jedoch dazu, diese um der *Zugänglichkeit* selbst willen hervorzuheben. Damit verbunden ist die Betonung der Offenlegung und Darstellung von Praktiken der Sammlungspflege- und -verwaltung. »Das Ziel ist die *Zugänglichkeit*«, sagte der Direktor des *Brooklyn Museum* im Jahr 2001 über seinen neuen sichtbaren Depotbereich. »Dies wird den Menschen eine Vorstellung davon vermitteln, wie der Speicher aussieht und was sich darin befindet.«⁴ Die Sichtbarmachung von Depots und kuratorischen Praktiken wie zum Beispiel konservatorische Arbeiten, die zuvor nicht öffentlich stattfanden, wird jedoch immer dazu führen, dass sich das Verhalten dazu ändert und außerdem eine gewisse Künstlichkeit erforderlich ist: Die vielfältigen Strategien der Museen, das Depot sichtbar zu machen, bringen zwangsläufig eine *Performance* der Lagerung mit sich.⁵

Ob bei einer Führung »hinter die Kulissen« oder beim Blick durch Glas – durch die Enthüllung des »Backstage-Raums« wird stets eine weitere Bühne in Szene gesetzt und die Entstehung eines neuen Backstage-Raums hinter der Bühne ist unvermeidlich. Die Ausstellung des Depots macht es in einigen Fällen sogar schwierig, Objekte zu entnehmen, gerade weil sie jetzt ausgestellt sind. Das Ausmaß und die Kunstfertigkeit dieser Inszenierung zeigt jedoch, wie sehr viele Museen auf *Zugänglichkeit* und *Transparenz* setzen.

Das 2001 im *Museum of Science and Industry (MOSI)* in Manchester eröffnete *Collections Center* beispielsweise verfügt über Sichtfenster, die die undurchsichtige Wand zwischen dem öffentlich zugänglichen Raum und dem Depot durchbrechen. Große Objekte sind auf Holzpaletten in orangefarbenen Regalen zu sehen. Die laminierten Beschriftungen imitieren den Stil von Preisschildern in Geschäften, diese sind mit ungebleichtem Baumwollband an dem jeweiligen Objekt befestigt, aber sie sind viel größer als üblich, sodass sie durch das Glas hindurch lesbar sind und sich eher an den Besucher, der in das Lager hineinschaut, als an den Museumsmitarbeiter im Depot selbst richten. Es handelt sich in der Tat um ein Depot, in dem es um das Depot selbst geht, es ist eine sorgfältig arrangierte *Performance* der Lagerung. Das *Collections Center* steht natürlich auch für Forschungszwecke bereit, indem es den *Zugang* zu den

- 4) Celestine Bohlen: »Museums as Walk-in Closets; Visible Storage Opens Treasures to the Public«, *New York Times*, 8. 5. 2001. (Zuletzt aufgerufen am 5. Februar 2020)
- 5) Mary Bouquet: *Museums: A Visual Anthropology*, 2012, London 2012, S. 141



Abb. 1
Das Collections Centre im *Museum of Science and Industry*, Manchester,
2001 eröffnet. Foto: Nicky Reeves





Abb. 2

The Spirit Collection im Darwin Centre, *Natural History Museum*, London, 2002 eröffnet. Foto: Nicky Reeves



gelagerten Sammlungen ermöglicht, aber die hauptsächliche Auseinandersetzung der meisten Besucher mit den gelagerten Objekten ist immer noch der bloße visuelle Akt des Betrachtens durch eine Glasbarriere.

Im Darwin Centre, das in den frühen 2000er Jahren vom *Natural History Museum (NHM)*, London, ins Leben gerufen wurde, sind alle Depot- und Forschungslabore unter dem Gesichtspunkt der Sichtbarkeit konzipiert. Laboratorien zu Depot- und Forschungsfragen sind in die öffentlichen Ausstellungsräume integriert und die umfassende Verwendung von Glas macht es möglich, den Forschern bei der Arbeit zuzusehen.

Die in Spiritus eingelegten zoologischen Nasspräparate können auch von einem öffentlich zugänglichen Korridor aus eingesehen werden, von dem aus man Einblick in das Depot, die Regale und Objekte erhält. »Warum sammeln wir?«, heißt es im *MOSI* auf einer Tafel neben einem der Sichtfenster, und im *NHM* gibt es ähnliche Texte, die ebenfalls die Art der Sammlung und die Art der dort durchgeführten Sammel- und Forschungspraktiken erläutern. Auf einer Tafel mit dem Titel »Maßgeschneiderte Lagerung« geht es spezifisch gar nicht um die Sammlung, sondern um die Lagerung selbst. Alle von den öffentlichen Gängen aus sichtbaren Spiritussammelschränke verfügen über offene Regale, sodass die Gläser der Präparate zu sehen sind. Eine Ausnahme bildet das Paneel links von der mit »Maßgeschneiderte Lagerung« überschriebenen Texttafel: Hier verbergen graue Metalltüren mit kleinen Belüftungsöffnungen die Präparate. Das ist ein buchstäblich sichtbares Depot: Nicht die Sammlung, sondern das Depot wird hier ausgestellt.

Museale Aufbewahrung kann in der Zukunft mit einem Versprechen auf zukünftige Wertsteigerung verbunden sein: Die Sammlungen werden sich *dann* als nützlich oder ausstellbar oder zugänglich erweisen. Die sichtbare Aufbewahrung verspricht auch eine Zugänglichkeit im übertragenen Sinne, nicht nur den Zugang (jetzt oder in Zukunft) zu den Sammlungen, individuell oder kollektiv, oder den Zugang zu Arbeitspraktiken, sondern auch den Zugang zum »Realen« und zum »Wirklichen«. »Es ist ein Einblick in das, was hier *unmittelbar* vor sich geht«, erklärte der Direktor des neu eröffneten *Broad Museum* in Los Angeles in einem Interview im August 2015, als er die unterschiedlichen Depotbereiche des Museums vorstellte, die, wie die Journalistin es formulierte, dank der »Transparenz« zugänglich gemacht worden war, »die sich durch den gesamten Entwurf des Gebäudes zieht«. ⁶ Transparenz wird im politischen, institutionellen und unternehmerischen Diskurs mit Rechenschaftspflicht und Korruptionsbekämpfung in Verbindung gebracht. Transparenz steht

6) Deborah Vankin: »Broad Museum's Storage, Vault' to Offer Unique Peek beyond the Exhibits«, *Los Angeles Times*, 9. 9. 2015 (zuletzt aufgerufen am 5. 2. 2020)

für Demokratie. Die Metapher der Transparenz wird in offenen Großraumbüros, neuartigen Regierungsgebäuden und Forschungslaboren durch buchstäbliche Transparenz erzeugt: In der Architektur ist Glas das dominierende Element. Diese Übersetzung der Transparenzmetapher in *buchstäbliche* Transparenz kennzeichnet auch einen Großteil des musealen Diskurses um das Depot. Dieses Verständnis von Transparenz impliziert jedoch auch einen Mangel an Vertrauen in Dinge, Orte oder Praktiken, die nicht sichtbar sind. Besonders verdächtig wirken diejenigen Dinge, die noch dazu gar nicht sichtbar gemacht werden können. Transparenz bedeutet, jederzeit zugänglich, immer begreifbar zu sein.⁷ Im Wunsch nach ständiger Zugriffsmöglichkeit steckt ein Generalverdacht hinsichtlich all dessen, das nicht sofort begriffen werden kann, eine Verdachtshaltung gegenüber dem, was spezialisiert, technisch, esoterisch oder nicht visuell erklärbar ist.

2012 wurde am *Museum of Anthropology and Archaeology (MAA)* an der Universität Cambridge ein Ausstellungsraum eingerichtet, der dazu einlädt, sich der Sammlungsarbeit und ihrer materiellen Kultur zu widmen. Die Objekte sind auf Zuschnitten des allgegenwärtigen Lagerungsmaterials Plastazote-Schaumstoff drapiert, neben ihnen stehen Holzkisten mit der Aufschrift »FRAGILE« und, um das Ganze noch zu unterstreichen, einem provisorisch aussehenden Schild mit der Aufschrift »VISIBLE STORAGE«, das mit schwarzgelbem Klebeband angebracht ist. Dass es sich dabei um eine Nachahmung des Realen handelt, steht außer Frage: Die Holzkisten dienen nicht wirklich dazu, die Praktiken, die sonst hinter den Kulissen stattfinden, ans Licht zu bringen, sie dienen vielmehr zur Aufklärung, dass das Museum ein Ort ist, an dem Dinge geschehen und körperliche Arbeit geleistet wird. Es gäbe durchaus eine Möglichkeit, wie ein Museum sich selbst zugänglicher machen und vielleicht zeigen könnte, wie es »wirklich« funktioniert: Man könnte, ähnlich wie bei WikiLeaks, die elektronische Kommunikation der Geschäftsleitung, sagen wir, der letzten zehn Jahre veröffentlichen. Was wohl kaum jemals passieren wird. Dingen zu mehr Sichtbarkeit zu verhelfen ist eine sehr sonderliche und selektive Art, sie zugänglich zu machen. Was geht im Broad Museum in Los Angeles denn »wirklich vor sich«, wie der Direktor im Interview gesagt hat? Es ist die fleißige, sachkundige, fachmännische Handhabung, Verpackung und Zirkulation des Sammlungsbestands. Die so sichtbar gemachten und viel besungenen Objekte sind jedoch gar nicht die Sammlungen, sondern die Alltagsgegenstände der Sammlungsarbeit: Kisten, Paletten, Rollwägen, Regale auf Rollen und Schieberegale aus Edelstahl.

Durch das Glas am *NHM* ist ein mit Präparationsgläsern beladener Handwagen zu sehen, der unbeweglich ist, aber eine produktive Geschäftigkeit suggerieren soll. Rollwägen bilden auch das Herzstück eines der markantesten

jüngsten Beispiele für sichtbare Depots in einem britischen Museum. Die Ceramics Galleries im *Victoria and Albert Museum (V&A)*, 1909 eingeweiht, wurden nach Renovierungsmaßnahmen im Jahr 2010 wiedereröffnet. Während eine Auswahl an Objekten innerhalb eines »interpretierten Displays« in Vitrinen präsentiert wird, die an den Wänden entlanglaufen, beherrscht das sichtbare Depot den zentralen Saal, das eine quaderförmige Glasstruktur bildet ähnlich wie diejenige in Berlin. Über 26.500 Objekte werden hier gezeigt, was bedeutet, dass der Großteil der Keramiksammlung zu sehen ist, darunter auch Duplikate und Serien, wie zum Beispiel Stapel identischer Schalen oder Teller. Die Besucher können an Computerterminals die Katalogeinträge für jedes ausgestellte Objekt einsehen. Allein die Leistung, den größten Teil der Sammlung zu zeigen, spricht dafür, dass sie sehr gut konserviert und dokumentiert ist: Eine solche sichtbare Aufbewahrung ist unbestritten das Privileg gut finanzierter Institutionen.

Die Website der Ceramics Galleries des *V&A* macht die doppelte Funktion eines zugänglichen Depots deutlich: Es soll sowohl der Lagerung dienen als auch die Lagerung selbst *evozieren*.⁸ An eine der Galerien ist ein Studienraum angeschlossen und jeder kann ein Objekt zur Ansicht anfordern. Um dies zu erleichtern, stehen stets mehrere Wägen und Leitern in der Mitte des Raums bereit. Wenn die Mitarbeiter den Raum betreten, um Gegenstände hervorzuholen, wird also die Handhabung und der Transport fragiler Gegenstände vorgeführt. Die Sichtbarkeit ist offenbar so entscheidend, dass selbst der Akt des Erklommens einer Leiter, um zerbrechliche und oft sehr alte Keramikgegenstände hervorzuholen, vor Publikum stattfindet. Wie bei allen interaktiven oder für Veranstaltungen vorgesehenen Räumlichkeiten in Museen gibt es meistens keine Aktivität. Selbst im größten Kunst- und Designmuseum der Welt ist die Nachfrage nach Zugang zu den Sammlungen bei Weitem nicht konstant. Wenn keine Objekte angefordert werden, stehen die Wägen und Leitern unbeweglich und gut sichtbar herum, kunstvoll beladen mit einer Packung violetter Nitrilhandschuhe und säurefreien Seidenpapierblättern, wobei ganz deutlich die traditionell verborgene Ausrüstung, Apparatur und Logistik der Sammlungsarbeit im Mittelpunkt steht.

Drittmittelbeschaffung, Lobbying, Strategieplanung, die Bearbeitung von Rückführungsanträgen, die Revision der Ethikrichtlinien des Museums, ganz abgesehen von der Beantwortung von E-Mails, der Planung von Konferenzen:

- 7) Byung-Chul Han: *Transparenzgesellschaft*, Berlin 2012, S. 45–49
- 8) Siehe auch Fi Jordan und Victoria Oakley: »Transforming the Ceramics Galleries: An Exercise in Restraint«, in: *V&A Conservation Journal* 57, 2009 (zuletzt aufgerufen am 5. 2. 2020.)



Abb. 3
The Ceramics Galleries im *V&A*, 2010 wiedereröffnet.
Quelle: Foto: © *Victoria and Albert Museum*, London





All dies ist »echte« Museumsarbeit, die Museen vielleicht tatsächlich gerne zugänglich machen würden, die sich aber nicht ohne Weiteres visuell darstellen lässt: Sie hat nicht das, was Heesen »sensorische Erfassbarkeit« (*sensory graspability*) nennt. Andere »echte« Aspekte der Museumsarbeit wiederum könnten durchaus sichtbar gemacht werden, werden es aber nicht. Durch die sichtbaren Depots wird zwar getane Arbeit ausgestellt, aber es handelt sich um eine ganz besondere Art von Arbeit. Zwar transportieren Angestellte und Mitarbeiter ständig Gegenstände auf Wagen durch das Museum, aber es sind nicht die Wagen, die ausgestellt werden, und man versucht erst gar nicht, die Schränke der Reinigungskräfte zu mehr Sichtbarkeit zu verhelfen. Sichtbar ist die Arbeit, die direkt mit der Sammlung zu tun hat, aber die fortwährende Arbeit der Reinigungskräfte, der Angestellten oder des Sicherheitspersonals bleibt verborgen. Die Wagen im *V&A* erinnern auf unheimliche Weise an eine Installation des Künstlers Fred Wilson aus dem Jahr 1998, die den Titel trug *Viewing the Invisible* und im *Ian Potter Museum of Art* der Universität von Melbourne gezeigt wurde.⁹ Während der Öffnungszeiten stand ein funktionstüchtiger Reinigungswagen mit einem Besen und einem Wischmopp, an dem körperlose braune Schaufensterpuppenhände aus Plastik befestigt waren, in der Mitte eines Saals voller kolonialer Landschaftsgemälde aus dem 19. Jahrhundert. Über die gesamte Laufzeit der Installation wurde der Wagen täglich für seinen Einsatz außerhalb der Öffnungszeiten von den Reinigungskräften abgeholt, wobei sich sein Untergestell und die Beschriftung mit der Zeit immer mehr abnutzten. Wilson führte damit die Unsichtbarkeit dieser Museumsarbeit vor, die oft von Immigranten oder Angehörigen von Minderheiten verrichtet wird. In vielen westlichen Museen sind die nicht weißen Arbeitskräfte oft marginalisiert, unterbezahlt und unsichtbar: Sie stellen das Sicherheitspersonal und die Reinigungskräfte. Mit der Ausstellung eines Rollwagens lenkt das *V&A* die Aufmerksamkeit auf bestimmte Arbeitsvorgänge, während es andere Formen der Arbeit in der Unsichtbarkeit belässt. Museen haben in der Vergangenheit große Anstrengungen unternommen, um die Illusion aufrechtzuerhalten, dass Kulturen durch das Sammeln und Ausstellen von Objekten angemessen repräsentiert werden können. Daher ist es vielleicht nicht überraschend, dass, wenn sie versuchen, sich selbst in ähnlicher Weise durch die Ausstellung sorgfältig ausgewählter Objekte zu repräsentieren, behauptet wird, man habe es mit dem »Realen« zu tun, während gewisse Aspekte ihrer eigenen Kultur verborgen, marginalisiert oder ausradiert bleiben.

In dem Bemühen, Sammlungen zugänglich und erklärbar zu machen, wurden die Pflege und Verwaltung von Sammlungen und die Aufbewahrung selbst ausgestellt. Die Museen haben sich einige Mühe gegeben, um authentische Darstellungen von Lagerung und Sammlungsarbeit zu schaffen. Dabei

ist jedoch ein großer Teil der Museumsarbeit sowohl am oberen als auch am unteren Ende der Lohnskala unsichtbar geblieben, ebenso wie die Arbeit, die sich nicht sichtbar machen lässt. Den Diskurs über die Sichtbarkeit von Aufbewahrung umgibt eine unablässige Positivität: Alles ist transparent und alles ist oder sollte sofort greifbar (*graspable*) sein. Die Berechtigung und Rechtfertigung für den Erwerb und den unbefristeten Besitz von großen Mengen an Gegenständen ist dadurch gewährleistet, dass diese sichtbar gemacht werden. Dass Museen möglicherweise mehr Dinge besitzen, als sie sinnvoll handhaben können, dass einiges von diesem Zeug früher anderswo und zu Recht anderswo hingehörte, dass Museen den Besitz von Dingen mitunter nur dazu nutzen, soziale und politische Hierarchien aufrechtzuerhalten, diese Fragen werden dadurch, dass gezeigt wird, wie gut sie gepflegt werden, überflüssig gemacht. Die sichtbare Aufbewahrung neigt dazu, die politischen Fragen zu überlisten, indem sie impliziert, dass es keine Politik des Sammelns und Ausstellens gibt außer der Politik der Transparenz und des Zugangs, deren politische Implikationen selbst verleugnet werden. Eine unverblünte Kritik an bestimmten Arten der sichtbaren Aufbewahrung betrifft den angeblichen Neuheitswert: Viele Gegenstände in Regale zu stellen ist kaum eine neue Idee. Um es konkreter zu sagen, es ist keine neue Idee, viele Gegenstände in Regale zu stellen, um letztlich die Autorität der Institution zu stärken, die diese Gegenstände besitzt. Etwas origineller ist es, die Aufmerksamkeit ausdrücklich auf die Regale als Regale, auf die Gestelle, die Kisten und die Rollwagen zu lenken, aber auch damit ist man der Entmystifizierung oder Demokratisierung des Museumsbetriebes noch nicht viel näher gekommen.

(Aus dem Englischen von Birthe Mühlhoff)

- 9) Rachel Kent: »Subtle and Subversive: Fred Wilson's Museum Interventions«, in: *Fred Wilson: A Critical Reader*, Hg. Doro Globus, S. 105–112, London 2011, S. 109. Zuerst veröffentlicht in: *Viewing the Invisible: An Installation by Fred Wilson* (Ausstellungskatalog), S. 6–16. *The Ian Potter Museum of Art*, Melbourne 1998