
Objet sentimental

Anke te Heesen

IN DEN GROSSEN TAGES- UND WOCHENZEITUNGEN des deutschsprachigen Raums wurde zu Beginn des Jahres 2010 das Buch der New Yorker Grafikdesignerin Leanne Shapton enthusiastisch besprochen und mit vielen Abbildungen vorgestellt. Sein Titel lautet: *Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck*.¹ Der Band stellt Fotografien von Objekten vor, die die vierjährige Beziehung eines Paares dokumentieren. Seine Darstellungsform ist der Auktionskatalog, wie der etwas umständliche Titel bereits errahnen lässt. Im fiktiven, aber überzeugenden Angebot befinden sich ein Spiralblock mit Notizen aus einer Therapiesitzung, eine Valentinskarte von Harold an Lenore, eine handgeschriebene Liste mit »Pros« und »Cons« von Lenore über Harold, ein Zeitungsartikel und maschinenschriftlicher Brief mit beigelegtem Haarband von Lenore an Harold und eine Sammlung von Damensonnenbrillen von Lenore, die sie im Beisein von Morris getragen hat.²

Warum kann diese spezielle Darstellung einer Liebesgeschichte als Auktionskatalog eine solche Euphorie auslösen? Was lässt den zeitgenössischen Betrachter aufhorchen und warum sprechen ihn die Fotografien sofort an? Auf einen zweiten Blick wird deutlich, dass diese Bilder alles enthalten, was die Kulturwissenschaften seit den 1990er Jahren aufzubieten hatten und was kursorisch mit den Begriffen Ding und Sammlung, Erinnerung und Gedächtnis, Bild und Medium, Autor und Individualität, Geste und Leiblichkeit, Alltag und Identität, Dokument und Spur zu fassen ist. Damit sind Begriffe aufgerufen, ohne die die Neubestimmung der Geistes- und Humanwissenschaften seit den 1990er Jahren nicht zu beschreiben wäre. Man kann daraus schließen, dass Shaptons Buch in intelligenter Weise – bewusst oder unbewusst – als eine Essenz der links-liberalen, intellektuellen Mittelschicht Manhattans, kurz: als eine elegante Verbindung von *cultural studies* und zeitgenössischem Design verstanden werden muss.

Und die elegante Verbindung besitzt eine Form, die nicht minder beachtenswert ist. Die Objekte in Shaptons Buch werden einzeln oder in Serien dargestellt,

¹ Leanne Shapton: *Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck*, Berlin 2009.

² Vgl. In Liebesdingen, in: *Zeit Magazin* (14.01.2010), S. 10–18.

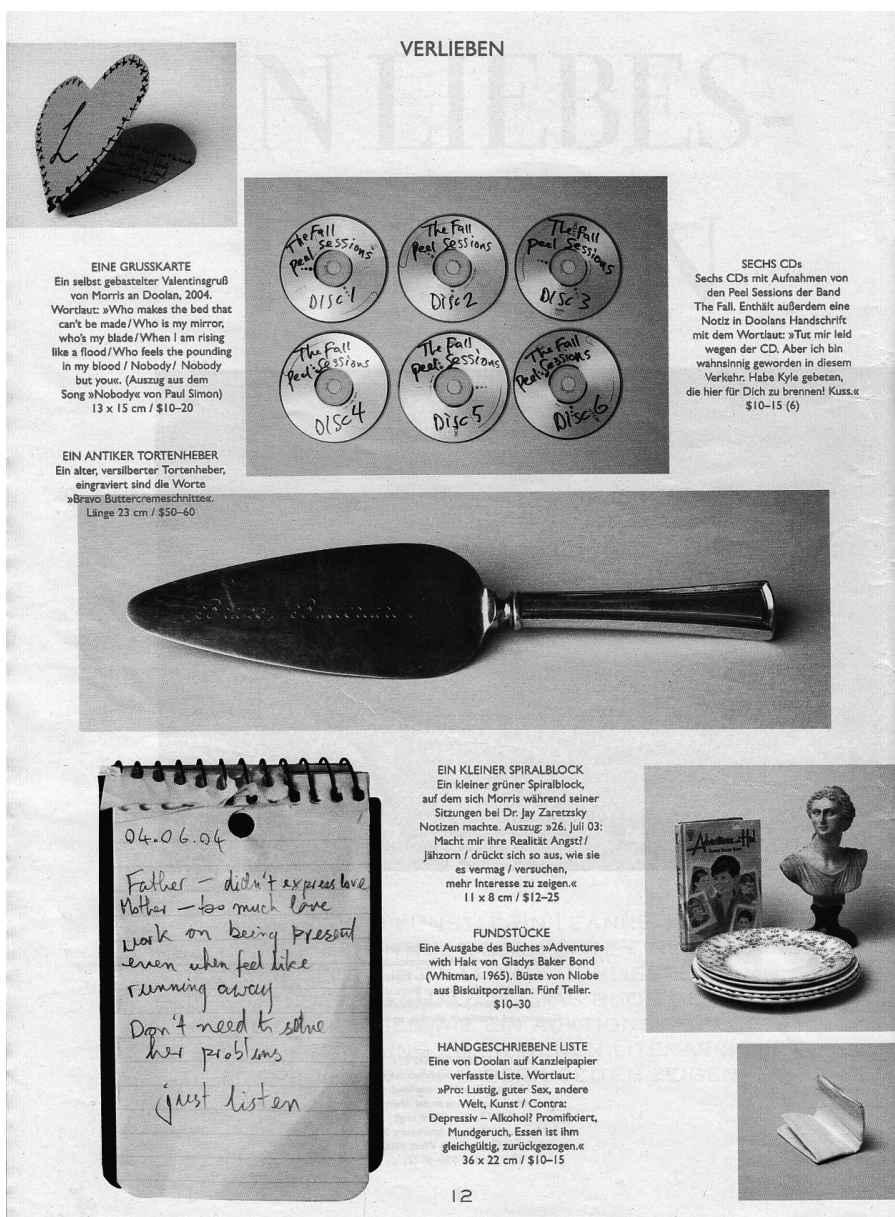


Abb. 1: Vorstellung des Buches von Leanne Shapton im Zeit Magazin, Januar 2010.

Papiere neben Brillen abgebildet, ein wertvoller Tortenheber neben einem einfachen Haarband, Fundstücke vom Flohmarkt neben Notizzetteln. Immer sind die Objekte ohne ihren Kontext, gleichsam monumental und in ihrer Materialität in Szene gesetzt. Deshalb sollen im Folgenden zur Beantwortung die eingangs gestellten Fragen noch ein Stück weitergetrieben und danach gefragt werden, um welche Sehgewohnheit es sich hier handelt. Welches Wahrnehmungsparadigma zeigt sich in dem fiktiven Auktionskatalog und welcher Ästhetik folgen seine Objektbilder? Zur Beantwortung der Frage greife ich auf das Jahr 1979 zurück. Ich werde argumentieren, dass es sich hierbei um einen entscheidenden Zeitpunkt für eine bestimmte kulturwissenschaftliche Perspektive handelt, die als *Spurensicherung* bezeichnet werden kann und die 1979 zum ersten Mal ein räumliches und damit ein bestimmtes Wahrnehmungsäquivalent findet. Es werden Spuren gesichert und in einem Raum dreidimensional zu einem neuen Ganzen zusammengefügt. In der retrospektiven Lokalisierung der Verschränkung von Begriff und Darstellung wird deutlich, dass wir damit heute auf Wahrnehmungsschichten aufbauen, sie benutzen und reproduzieren, ohne uns über deren Herkunft im Klaren zu sein. Wo ist, um mit George Kubler zu sprechen, die *Primärvorstellung* dieser Konstellation zu finden?³

1979 erscheint der Aufsatz des Historikers Carlo Ginzburg, dessen deutscher Titel lautet: *Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. In diesem Text beschreibt Ginzburg ein bestimmtes, sich im 19. Jahrhundert in verschiedenen Wissenschaftsbereichen entwickelndes Verfahren des Erkenntnisgewinns, das *Spurensicherung* genannt wird. Es besteht darin, aus minimalen Indizien, dem Nebensächlichen, der unwillkürlichen Geste, dem Symptom, dem Wertlosen, also aus scheinbar kleinen Zeichen, etwas zu kombinieren und herauszulesen. Zunächst vergleicht er die Arbeitsmethoden des Kriminalisten Holmes, des Arztes Freud und des Kunsthistorikers Morelli. »In allen drei Fällen erlauben es unendlich feine Spuren, eine tiefere, sonst nicht erreichbare Realität einzufangen.«⁴ Ginzburg nennt dieses sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den Humanwissenschaften durchsetzende epistemologische Modell *Indizienparadigma*, das sich auf die Semiotik stütze und der Beobachtungsgabe und dem Kennerblick des Einzelnen anheim gestellt sei. Die Herkunft des Wissens aus der individuellen Erfahrung wurde im Laufe der Geschichte immer wieder von Versuchen durchzogen, sie zu kodifizieren und auch zu verschriftlichen. Prägnantestes Beispiel einer solchen Verschrift-

³ Vgl. die Definition Kublers zum primären Objekt in George Kubler: *Die Form der Zeit*, Frankfurt/M. 1982, S. 78 ff.

⁴ Carlo Ginzburg: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, München 1988, S. 87.

lichung sei die Encyclopédie, in der ein großer Teil des Wissens der Handwerker und Bauern erstmals festgehalten und aus der individuellen Sphäre der Überlieferung herausgenommen worden sei.⁵ Dennoch bleiben die verschiedenen Jäger-, Wahrsage- und Indizienparadigmen bestehen, deren gemeinsames Modell der Teppich bildet.⁶ Nur durch das Zusammensetzen der Fäden, kann ein dichtes homogenes Netz entstehen. Ginzburg bezeichnet das solcherart entstehende Wissen als ein stummes Wissen, »und zwar deswegen, weil sich seine Regeln nicht dazu eignen, ausgesprochen oder gar formalisiert zu werden. [...] Bei diesem Wissenstyp spielen unwägbare Elemente, spielen Imponderabilien eine Rolle: Spürsinn, Augenmaß und Intuition«.⁷ Und diese Regel gelte auch für den Historiker. Denn die Geschichtsschreibung – wie überhaupt die Humanwissenschaften – sei nie eine galileische Wissenschaft geworden, vielmehr bleibe der Historiker an das Konkrete gebunden: »Auch wenn der Historiker sich explizit oder implizit auf eine Reihe von vergleichbaren Phänomenen beziehen muß, bleiben die Strategien seiner Erkenntnis und seine Ausdrucksweise zutiefst individualisierend.«⁸

Keine Darstellung der Geschichte der Kulturwissenschaften, keine Einführung in dieselbe, die sich nicht auf den italienischen Historiker und seinen Aufsatz bezieht. Zu Recht, denn die Leistung Ginzburgs ist eine zweifache: Zum einen schließt er Semiotik und Geschichtswissenschaft in einer bestimmten Lektüreform, der Spur, zusammen, die sich als eine zeitgenössische, moderne Historiographie versteht. Zum anderen flicht er in diese betrachtende Zusammenführung eine Kulturgeschichte der Schrift ein, die die Fähigkeit des Spurenlesens von sozialen und kulturellen Minderheiten in den Vordergrund hebt (Wahrsager, Handwerker). Er demonstriert damit ein epistemologisches Modell, das in einer bestimmten Kulturtechnik besteht und durch die Betrachtung des Details, der *Andacht zum Unbedeutenden*, der Hervorhebung des Alltäglichen und des Trivialen generiert wird. In dem Aufsatz von Ginzburg kommt gewissermaßen zusammen, was in den Texten und Arbeitsweisen von Walter Benjamin und Aby Warburg seinen Anfang findet: Während des Promenierens mitgeführte Schildkröten, die erste Verwendung des Asphalts, die Physiognomie einer Straße waren für Benjamin Anlass, aus diesen Beobachtungen eine Ästhetik der Stadt oder eine geschichtsphilosophisch fundierte Atmosphäre des bürgerlichen Interieurs zu entwickeln. Die Physiognomie der Dinge diene als Ansatzpunkt zur Beschreibung eines ganzen Zeitalters. Bezog sich Benjamin auf Beobachtungen in der alltäglichen Umgebung, die als konzentriertes Sprach-Bild Anlass zu historischen wie theoretischen Betrachtun-

⁵ Ebd. S. 104.

⁶ Ebd. S. 107.

⁷ Ebd. S. 116.

⁸ Ebd. S. 93.

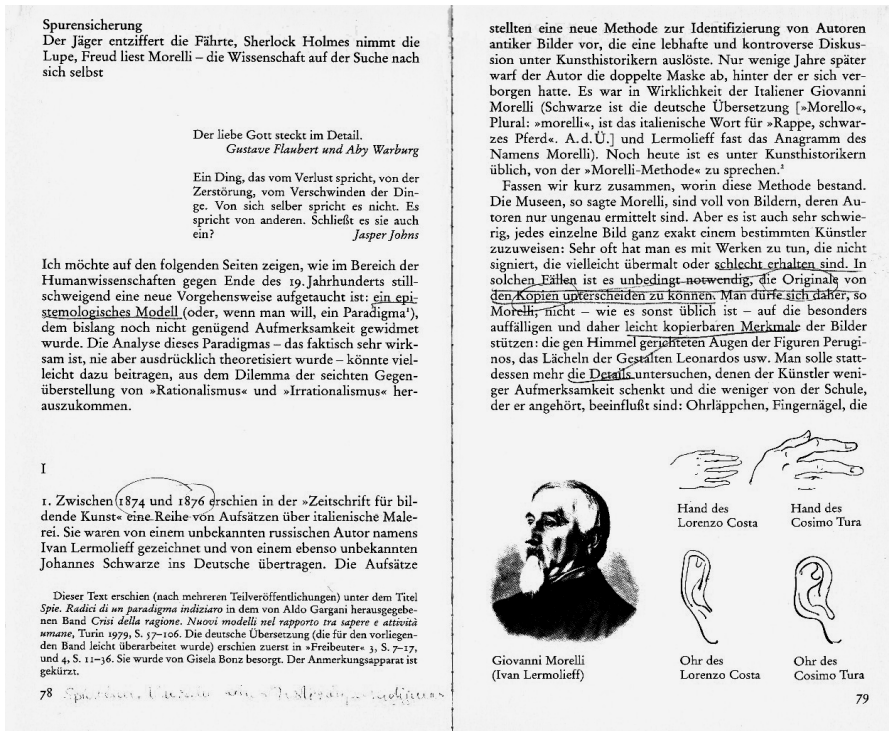


Abb. 2: Erste Seite der deutschen Übersetzung des Aufsatzes von Ginzburg.

gen gaben, bildete Warburg anhand von Details langlebige, weil der Mnemosyne eigene Bildketten bis in die Gegenwart, die ihm einen neuen Blick auf die zeitgenössische Kultur erlaubten: Seine Theorie der Pathosformel entwickelte er an Darstellungen bewegten Lebens in der Kunst. Dies waren einerseits raumgreifende Gebärden, deren Ikonographie er über die verschiedenen Epochen und Gattungen hinweg verfolgte und zusammenstellte, als auch schwingende Gewandformen, in denen er sogenannte pagane Elemente entdeckte und darin antike Ursprünge innerhalb der Renaissance-Malerei ausmachte.

Und so wundert es auch nicht, wenn Ginzburg seinem Text die Worte Warburgs und Flauberts voranstellt: »Der liebe Gott steckt im Detail.«⁹

Ebenso genannt, aber weniger bekannt ist das Zitat des amerikanischen Pop-Art-Künstlers Jasper Johns: »Ein Ding, das vom Verlust spricht, von der Zerstörung, vom Verschwinden der Dinge. Von sich selber spricht es nicht. Es spricht

⁹ Zit. n. Ginzburg: Spurensicherungen (wie Anm. 4), S. 78.

von anderen. Schließt es sie auch ein?«¹⁰ Johns beantwortet die Frage nach der Spur mit ihrer eigenen Materialität. Jedes Ding ist demnach eine Spur, es spricht immer von sich selbst und ist dabei zugleich indexikalisches Zeichen. Unklar bleibt, ob beide Ebenen gleichzeitig wahrgenommen werden können.

Doch das vorangestellte Paar Warburg und Johns macht deutlich, worum es Ginzburg und anderen 1979 ging: Der Blick auf den Gegenstand und das Dahinterliegende ist immer ein Blick auf die Vorgehensweise und Methode – des Künstlers wie des Historikers. Die eigene Methode offenbart einen neuen Raum, der bisher noch nicht dargestellt oder wahrgenommen wurde. Der Blick des Künstlers Johns ist bereits ein distanzierter, ein langer Blick auf das von ihm geschaffene Artefakt. Der Blick des Historikers Ginzburg auf ein mikrohistorisches und alltagsgeschichtliches Vorgehen bringt nicht nur Käse und Würmer ans Licht, sondern er reflektiert hier schreibend die Art und Weise, wie dies geschieht und spiegelt den Inhalt in der Form seiner Darstellung. Warburg, Johns und Ginzburg begreifen *Methode* nicht allein als ein Instrument aus dem Werkzeugkasten der Theorie, sondern nehmen sie als einen Gegenstand wahr, den es zu analysieren gilt, und der eine künstlerische wie kulturwissenschaftliche Perspektive generiert. Der Betrachter ist immer schon im Bild, der Historiker im Text und der Künstler im Kunstwerk.

Als der Künstler Daniel Spoerri das Atelier des verstorbenen Bildhauers Brancusi besuchte, entwendete er einen Nagelknipser. Retrospektiv berichtet er: »Dieser einfache Gegenstand, gestohlen aus Brancusis Atelier gleich nach seinem Tod, wurde für mich – ich wusste es gleich – der Träger von allem, was Brancusi für mich bedeutete.«¹¹ Jahre später, 1977 in Paris, wurde dieses Objekt zum Anknüpfungspunkt von Spoerris Beschäftigung mit den Dingen.

Am 1. Juni eröffnete nicht nur das nach mehrjährigen Bauarbeiten fertiggestellte Centre Pompidou, sondern Spoerri initiierte zusammen mit der Historikerin Marie-Louise von Plessen und dem Künstler Jean Tinguely zu diesem Anlass das erste *Musée Sentimental de Paris* mit zahlreichen historischen Objekten. Zwei Jahre später wird Spoerri an die Fachschule für Kunst und Design in Köln berufen und erhält Gelegenheit, im Kölner Kunstverein eine Ausstellung einzurichten. Er stellt mit seiner Klasse und von Plessen ein zweites *Musée Sentimental*, diesmal *de Cologne* zusammen. Nachdem die Ausstellung in Paris früher schließen musste, weil der Schlüssel der Bastille gestohlen worden war, ist sie in Köln die erfolgreichste Ausstellung, die der Kunstverein bis dahin veranstaltet hat.¹² Die Presse

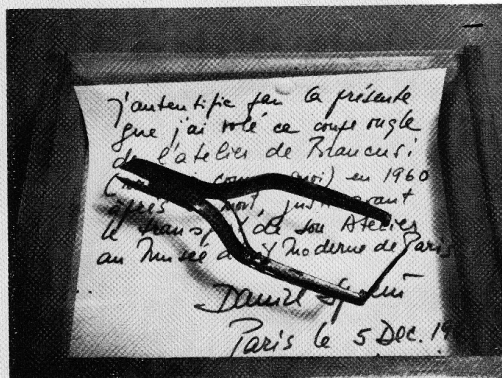
¹⁰ Zit. n. ebd.

¹¹ Darstellung aus dem Jahr 2001, in: Museum Jean Tinguely (Hg.): *Anekdotomania*, Ostfildern Ruit 2001, S. 228.

¹² Vgl. dazu ebd. S. 226.

LE MUSÉE SENTIMENTAL

« Entre le génie et l'aberration il n'y a souvent que l'épaisseur d'un cheveu. » George Sand, 1851.



LE COUPE-ONGLES DE BRANCUSI

C'est peut-être, je m'en rends compte aujourd'hui, l'ancêtre, pour moi, du Musée Sentimental. Le simple objet pris dans l'atelier, je savais qu'il allait devenir le véhicule de tout ce que représentait pour moi Brancusi, la trace tangible de l'impasse Ronsin, ce lieu qu'on ne peut pas séparer des liens d'amitié qui nous unissaient Tinguely, Eva Aeppli, les Lalannes et moi. Un objet a suffi à matérialiser tout cela, mémoire du lieu, sentiments du temps. Fétichisme, sans doute car le fétiche n'est rien d'autre que l'objet qui, par sa présence, déclenche le mouvement de l'esprit. Mèche de cheveux de l'aimée, os d'un saint ou représentation d'un esprit invisible mais agissant, peu importe : tous obéissent à la même loi.

J'ai depuis pensé que ce coupe-ongles était aussi, à un autre niveau, un symbole : c'est l'objet même que l'on utilise pour abandonner une partie de son corps, ce qui sépare le mort du vivant. Peut-être aujourd'hui ce coupe-ongles est-il d'abord pour moi l'image de cette coupure : la mort de Brancusi, la séparation d'avec ce territoire de l'impasse Ronsin et de ce qu'il représente : mes débuts à Paris et mon initiation à l'art.

Daniel Spoerri,
mai 1977.

LOUIS MANDRIN

Saint-Etienne-de-Geoire (Dauphiné)
1724 - roué à Valence, 1755. Faux monnayeur et bandit de grand chemin, il fut arrêté et s'échappa plusieurs fois des mains de la police.

Il se déguisa en officier, en religieuse, et fit régner la terreur plusieurs années dans le Dauphiné, l'Auvergne, le Languedoc et le Mâconnais avec sa légion de brigands. Une armée de 6 000 hommes finit par en avoir raison et Mandrin arrêté et jugé fut condamné au supplice de la roue.

Note sur les fontes de pistolets de Mandrin.

Mr de Villereau de Coulonges, un des officiers qui avaient pris Mandrin, avait conservé les fontes. Son gendre, Mr de Maurey, sous la Restauration, les offrit à son oncle, le chanoine de Maurey, curé d'Incarville.

Celui-ci les donna, en 1845, à sa paroissienne Mad Muiron de la Roncière (sœur de l'Amiral, ma Gd tante, qui à son tour m'en a fait cadeau le 5 avril 1879).

Je les ai conservées depuis 50 ans.
L. de Leymarie.

Neuville
Février 1924
Pièces à l'appui :

- 1^{re} Lettre du chanoine de Maurey, 27 décembre 1845
- 2^{de} Lettre de Mr Muiron de la Roncière, 5 avril 1879
- 3^{de} Présente déclaration M. de Leymarie, février 1924.

Abb. 3: Titelseite des Kataloges »Musée Sentimental de Paris«, 1977.

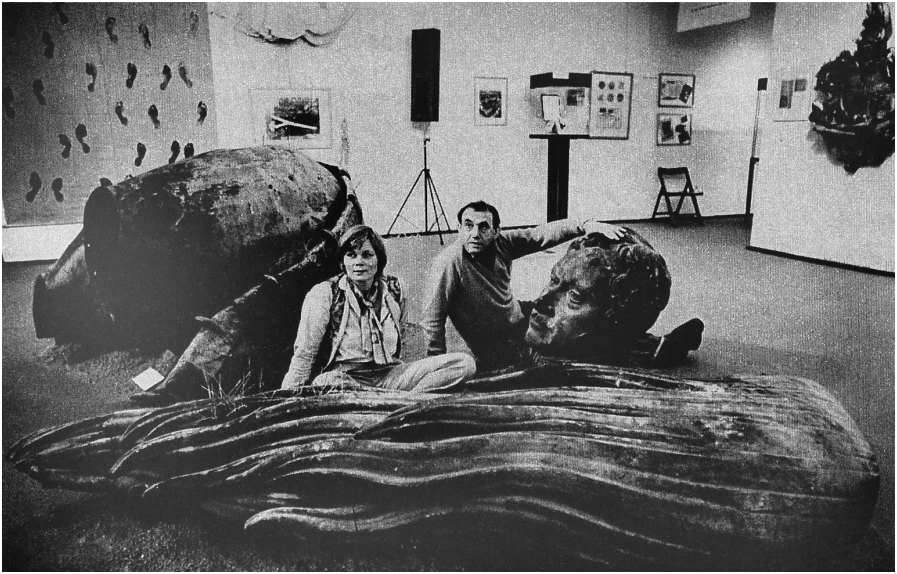


Abb. 4: Marie-Louise von Plessen und Daniel Spoerri in der Ausstellung.



Abb. 5: Blick in die Ausstellung.

sprach von *Spurensicherungen*, von *objets trouvés*, von anekdotischen Dingen, von einer Kulturgeschichte des Alltagslebens, die hier erstmals zu sehen sei.

Spoerri und von Plessen sitzen auf einem Pressebild auf dem Boden im Ausstellungsraum zwischen den Resten des monumentalen bronzenen Reiterstandbildes Friedrich Wilhelm IV. (Kopf, Schweif seines Pferdes und seiner hinteren Kuppe). Bereits hier rückt visuell die Verschiedenheit der ausgestellten Objekte in den Vordergrund.

Eine weitere Fotografie des langgezogenen Raumes im Kunstverein zeigt noch einmal die drei überlebensgroßen Gussstücke, bevor sich der Blick in die Tiefe verliert. Rechts und links sind auf weißen Podesten einzelne Objekte zu sehen. Neben dem Boden und den länglichen Podesten kommt als dritte Präsentationsweise die klassische Vitrine hinzu, in der Ausstellungsstücke wie die Bleistifte des Schriftstellers Heinrich Böll zu finden sind. Eine weitere Vitrine zeigt einen von dem ehemaligen deutschen Bundeskanzler Konrad Adenauer getragenen Indierschmuck, seine Rosenschere, seine Aktentasche und so fort. Die Objekte – die wenigen heute noch zugänglichen Fotografien zeigen es – stammen aus zwei Jahrtausenden Kölner Geschichte bis hin zur Gegenwart, waren kostbar und wertlos und changierten zwischen Hochkunst und trivialem Kitsch, zwischen Alltag und Feiertag, Sakralem und Vulgärem.

Diese Gegensätze waren, folgt man Spoerri, zentral:

»Ein gutes Beispiel könnte man anhand der drei ›Ursulas‹, wie wir es intern bezeichnen, nennen: drei Ursulas sind in diesem Museum mit Objekten vertreten. Das eine ist ein bedeutendes Barock-Reliquiar der heiligen Ursula im Verein mit einer Sammlung von Reliquien-Knochen vom sog. Ursula Acker, das zweite ist das schon einmal erwähnte Totenschild der Ursula Maria Columba von Groote, geb. zum Pütz, die angebliche eine Geliebte Casanovas gewesen sein soll, und drittens wäre Ursula Gerdes zu nennen, die erste Mieterin des neuerbauten Eros-Centers in Köln.«¹³

Das Ordnungsprinzip der »drei Ursulas« und anderer ist simpel: Die Objekte wurden im Ausstellungsraum nicht in ihren jeweiligen historischen Kontext eingeordnet, also wie in damals üblichen historischen Museen (und Ausstellungen) »nach Zeitabschnitten, Gattungen oder nach Territorien«, sondern nach »anekdotischen Gesichtspunkten«.¹⁴

¹³ Daniel Spoerri, in: Kölnischer Kunstverein (Hg.): *Le Musée sentimental de Cologne nach einer Idee von Daniel Spoerri*, Köln 1979, S.10.

¹⁴ Marie-Louise von Plessen: *Zum Verhältnis von historischem Museum und »Musée Sentimental«*, in: Kölnischer Kunstverein (Hg.): *Le Musée sentimental de Cologne nach einer Idee von Daniel Spoerri*, Köln 1979, S. 15.

Interessant sind an dieser Stelle die Ausführungen von Plessens, dass die Objekte auf diese Weise einen sentimental Wert in sich tragen können, sie »leben aus dem subjektiven Gefühl, das der Betrachter gleichsam als Biograph ihnen zukommen läßt – durch Erinnerung an eigene Erlebnisse, Erfahrungen, Empfindungen, seine Entdeckungen am Objekt«. ¹⁵ Es ginge darum, so die Protagonisten, »einen Teppich von Zusammenhängen entstehen« zu lassen. ¹⁶

Sentimentalisch, also geleitet von einer neuen Empfindsamkeit, waren die ausgewählten Objekte in doppelter Hinsicht: Zum einen deshalb, weil die historischen Gegenstände – Reliquien gleich – mit Gefühlen aufgeladen seien und »daß durch die Konfrontation des Gegenstandes mit dem Besucher, der diesen Gegenstand anschaut, seine Einmaligkeit belegt wird durch die ihm anhaftende Anekdote oder das historische Zeugnis eines biographischen Ereignisses«. ¹⁷ Zum anderen, weil die Gegenstände dem Besucher Zugänge erlaubten, da er eine der drei Ursulas vielleicht persönlich kannte; da er wusste, wie man einen Nagelknipser bedient. Das Alltagswissen des Besuchers wurde aufgewertet, die Objekte schufen Anknüpfungsmöglichkeiten zwischen der ausgestellten Geschichte und der gelebten Gegenwart.

Über ihre Arbeitsweise mit den Gefühlsobjekten berichtet Plessen im Frühjahr 1979 in einem Interview mit Walter Grasskamp: Es reize sie, in den Archiven und Depots unbebautes Territorium zu erobern, es sich auf »sehr persönlichem Wege anzueignen, der zwar unwissenschaftlich verfährt, doch sehr nah an der Wissenschaft bleibt«. ¹⁸ Dabei hebt sie die Beziehung zu Spoerri hervor: Sie arbeiteten einander direkt in die Hand, »nur da, wo ich mich dann zu sehr in die Wissenschaftlichkeit verrenne da hindert er mich dann wieder dran...« »Begrüßen Sie das?« »Ja, wenn wir zusammenarbeiten schon, auf jeden Fall, ich glaube sogar, daß es eine sehr notwendige Reibung ist, und gerade durch diese Reibung etwas entsteht, das eventuell gut sein kann«. ¹⁹

Mit dem *Musée Sentimental* betreiben Plessen wie Spoerri eine Weiterentwicklung des Spurensicherungsbegriffs, der nicht erst mit Ginzburg und dem deutschen Titel seines Aufsatzes seinen Anfang nahm. Bereits 1974 organisierte der Kunstkritiker Günter Metken im Hamburger Kunstverein eine Ausstellung, die den Titel trug *Spurensicherung* mit dem Untertitel: *Fiktive Wissenschaften in der heutigen*

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Marie-Louise von Plessen: Autoren-Museum, in: Olaf Schwencke (Hg.): Museum – Verklärung oder Aufklärung, Rehburg-Lockum 1986, S. 164–170, hier S. 166.

¹⁸ Walter Grasskamp: Nichts altert schneller als ein Avantgardist, Interview mit Daniel Spoerri und Marie-Louise von Plessen, in: Kunstforum International 32 (1997), S. 81–91, hier S. 91.

¹⁹ Ebd.

Kunst.²⁰ Sie zeigte Repräsentanten einer neuartigen künstlerischen Praxis, nämlich der Speicherung und Auflistung von Objekten aus existierenden wie erfundenen Kulturen. Dabei wurden die künstlerischen den wissenschaftlichen Verfahren, der Klassifikation und Beweissicherung etwa, angeglichen: Paul-Armand Gette botanisierte das Pflanzenvorkommen auf Parkplätzen und dem Place de la Concorde, ausgestellt wurde eine Fotodokumentation. Didier Bay erstellte ein – so der Titel – *Mosaik des 5. Arrondissements*, in dem er seine subjektiven Rundgänge durch das Viertel festhielt und Menschen wie Häuser, Tätigkeiten wie Perspektiven fotografisch fixierte und arrangierte. Weitere Künstler ließen sich aufzählen wie Annette Messenger, Jochen Gerz oder Christian Boltanski. Ihre Tätigkeiten erinnern an die der Archäologen, der Ethnographen und der Naturforscher. Ihre gleichsam mimetische Anverwandlung von außerkünstlerischen Praktiken beinhaltete die Kritik an diesen Methoden, indem sie auf Erfundenes oder Triviales, auf eigene Seelenzustände oder Alltagsgegebenheiten angewendet wurde. Spoerri und Plessen verdichteten diesen Zugang nicht nur durch einen griffigen Titel – *Musée Sentimental* – sondern erfanden eine eigene, durch klare methodische Vorgaben geformte Präsentationsweise der einzelnen Objekte aus der vielhundertjährigen Geschichte Kölns. Ihre Darstellung erreichte – bezogen auf die Besucher – ein breiteres Publikum als die Unternehmungen in den Jahren zuvor, indem sie unklar ließen, worum es sich handelte: Kunst oder Wissenschaft, eine zeitgenössische Position eines Künstlers oder eine historische Ausstellung über die Stadt Köln.

Ähnlich wie bei Ginzburg zitiert, braucht es auch für den Ausstellungsmacher Spürsinn, Augenmaß und Intuition. In beiden Fällen geht es um die Rekonstruktion einer vergangenen Geschichte, eines vergangenen Ereignisses. Zum einen sind Ginzburg wie Plessen/Spoerri methodische Nachfahren des Indizienparadigmas, das am Ende des 19. Jahrhunderts entsteht. Zum anderen führen sie dieses Paradigma bewusst fort, Ginzburg wendet es auf die Geschichte an, während Plessen/Spoerri es in den Raum umsetzen, und dabei ironische und humorvolle Interpretationen der Methode finden. Die Kraft ihrer Ausstellung lag nicht in einer besonderen Inszenierungsform – die klassischen Vitrinen und Podeste deuten darauf hin – sondern in dem nachbarschaftlichen Verhältnis der Objekte, die in ihrer Verschiedenheit aufeinander prallten. Die zentrale Sorge des Historikers wie der Ausstellungsmacher bestand darin, ein gleichberechtigtes Nebeneinander von Alltag und Ereignis, Hochkultur und Trivialem, Allgemeingültigem und Individuellem zu schaffen.

Welche kulturwissenschaftliche Perspektive also wird 1979 weitergeführt, zugespitzt, erfunden? Zwei Aspekte sind dabei maßgebend:

²⁰ Vgl. Günter Metken: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977, S. 114.

1. Sinnlichkeit wird als ein adäquater, individueller Zugang zu der den Menschen umgebenden Kultur aufgewertet. Leibliche Erfahrungen treten in den Mittelpunkt und knüpfen in noch nicht beschriebener Weise an eine bis dahin unbekannte Seite des Aufklärungsprojektes an. Dabei werden die Sinne, anders noch als etwa in den zuvor diskutierten Konzepten der Warenästhetik, nicht nur getäuscht, sondern auch als adäquates Erkenntnismittel in das Zentrum der forschenden Betrachtung gerückt. Diese Polarität der Zurichtung der Sinne einerseits (also die Technologien der Wahrnehmung, die privilegierte Bedeutung des Visuellen) und ihre subversiven und wissensgenerierenden Möglichkeiten andererseits bestimmten die kulturwissenschaftlichen Diskussionen der 1980er und 1990er Jahre.

2. Jenseits der Hochkultur oder des etablierten Kanons werden Gegenstandsgruppen nobilitiert, die dem Alltagsbereich entstammen. Das Verständnis von den Gegenständen, die den Menschen bestimmen und formieren, weitet sich hier, indem das zivilisierende, ja disziplinierende Potential weiterhin deutlich bleibt (in Anschluss etwa an die Theorien Norbert Elias²¹) oder auch des Historikers Sigfried Giedion: »Auch in einem Kaffeelöffel spiegelt sich die Sonne.«²¹), und zugleich die den Menschen stützende und bereichernde Funktion der Dinge als Erinnerungsorte und Anknüpfungspunkte individueller Geschichten in den Vordergrund treten. Die Dinge tragen nicht mehr allein den Staub der bürgerlichen Interieurs, sondern an ihnen entwickelt sich ein Gedächtnisparadigma, das die Erinnerungen und die dazugehörigen Orte und Objekte verbindet und vernetzt. Damit geht eine neuerliche Aufwertung der Materialität einher, die die Nähe des Vergangenen in der Verbindung mit Gegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit zu ihrem Leitthema erhoben hat. Kunst wie Wissenschaft haben über die Materialität einen Platz im alltäglichen Leben gefunden, indem sie den Ort, wohin sie strebten, zu ihrem Untersuchungsgegenstand erklärten. Das utopische Potential des hier geschilderten Aufsatzes aus Turin wie der Ausstellung in Köln liegen in dem Wunsch nach Vereinigung von Theorie und Praxis, Geschichte und Gegenwart; Turin und Köln waren Katalysatoren für diese Sicht auf Kultur.

Wir können für das Jahr 1979 eine Neudefinition von Kultur feststellen, eine Entgrenzung ihres Gegenstandsbereichs, der vor allem durch eine bestimmte Wahrnehmungsschärfe für die Dinge bestimmt wird. Mit Karl Schlögel könnte man formulieren, dass es sich hier um Kriechströme der Kultur handelte, die ein zukünftiges Materiallager für die sich neu formierenden Kulturwissenschaften darstellten.²² Dabei nahmen Objekte und Dinge eine Vermittlungsposition ein

²¹ Sigfried Giedion: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Frankfurt/M. 1987, S. 19.

²² Karl Schlögel: *Ameisenhändler, Kriechströme, Europa in Bewegung*, Kunsthalle Wien, Vortrag im Rahmen der Ausstellung »1989« (09. 12. 2009).

und öffneten den Weg zu einer Gegenstandsbetrachtung jenseits der klassischen Kennerschaft, jenseits des *connaisseurs*. In diesem Prozess sind wir nicht automatisch zu *ramasseurs* geworden,²³ sondern haben die Dinge zu Fetischen zweiter Ordnung gemacht, indem wir sie nicht allein unter dem Aspekt der Fetischisierung beforchten, sondern sie zugleich als Forschungsgegenstand monumentalisierten. Genau diesen Unterschied macht der Vergleich zwischen der Darstellung des Shaptonschen Buches im *Zeit Magazin* und der Darstellung der Dinge im Buch selbst deutlich. Während man nach der Berichterstattung in der Wochenzeitung einen Hochglanz-Band erwartet, der die Alltagsdinge als Preziosen einer ehrwürdigen Form der Liste zuführt, kommt das Buch selbst denkbar unpräntiös und



Abb. 6: Eine Seite aus dem Buch von Leanne Shapton.

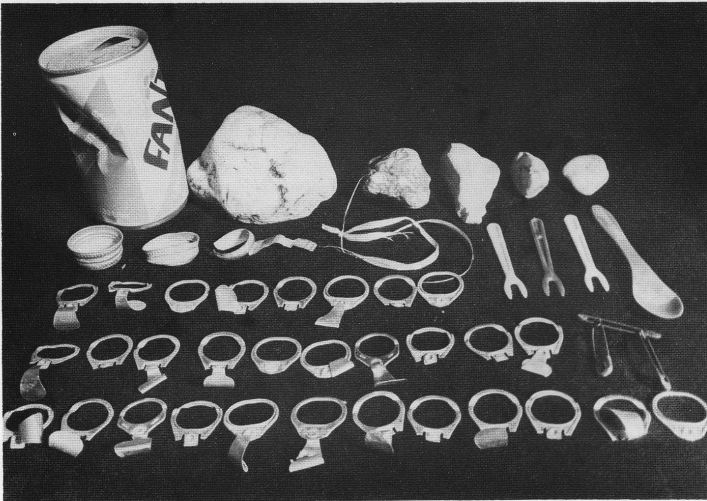
²³ Walter Benjamin: Eduard Fuchs der Sammler und Historiker, in: ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt/M. 1980, S. 465–505, hier S. 492.

Zoo*Zoorelikte**Leihgaben des Kölner Zoo*

„Achtung: Im Berliner Zoo starb der See-Elefant „Roland“, weil Zoobesucher Futter und allerlei Gegenstände ins Becken warfen.

Bewahren Sie unsere Tiere vor Schaden, werfen Sie weder Futter noch irgend welche Gegenstände in dieses Robbenbecken!“

Originaltext einer Warntafel des Kölner Zoos.
Manfred Lohmar



Diese Gegenstände wurden am 16.6.1978 im Robbenbecken des Kölner Zoos gefunden, nachdem sie von Zoobesuchern desselben Tages dort hineingeworfen worden sind

Abb. 7: Eine Seite aus dem Katalog »Le Musée Sentimental de Cologne«.

mit langen Textpassagen daher: Auf billigem Papier gedruckt, die Fotos nicht sehr scharf, präsentiert es die Liebesdinge als das, was sie sind: Relikte einer gescheiterten postmodernen Partnerschaft, die sich im Auktionshaus durchnummerieren lässt. Dass es dabei ein sehr ähnliches, lakonisches Layout aufweist wie der Katalog zum Musée Sentimental de Cologne, ist sicher kein Zufall.

Hatte sich der Kriechstrom der Objekte zwischenzeitlich zu einem veritablen Starkstrom entwickelt, ist jetzt vielleicht der Punkt gekommen, die Perspektive erneut zu öffnen und sich vermehrt den Instrumenten der Spannungsmessung zu widmen.

Bildnachweis:

Abb. 1: In Liebesdingen, in: *Zeit Magazin* (14.01.2010), S. 12.

Abb. 2: Carlo Ginzburg, Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, München 1988, S. 78f.

Abb. 3: Le Musée Sentimental, Centre Pompidou, Paris 1977, S. 1.

Abb. 4: *Spiegel*, Nr. 13 (1979), S. 245.

Abb. 5: Otto Hahn, Daniel Spoerri, Paris 1990, S. 107.

Abb. 6: Leanne Shapton, Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Bücher, Mode und Schmuck, Berlin 2009, S. 31.

Abb. 7: Kölner Kunstverein, Le Musée Sentimental de Cologne nach einer Idee von Daniel Spoerri, Köln 1979, S. 196.