

Kaum eine Kunsthistorikerin setzt sich so leidenschaftlich in Lehre und Forschung mit dem Kunstmuseum als Erfahrungsraum auseinander wie Charlotte Klonk. Wer schon einmal in den Genuss gekommen ist, gemeinsam mit ihr durch Ausstellungen zu streifen, hat eine Ahnung davon, welche Qualitäten des Museums sie regelrecht anziehen: Dass das Museum »seine Besucher freilässt, sich ihre eigenen Ordnungen des Erlebbaren zu schaffen«, kostet Charlotte Klonk ebenso in vollen Zügen aus wie die einzigartige »gemeinsame Rezeptionskultur«.¹ Für Charlotte Klonk sind Museen *keine* Orte harmonischer Kunstwahrnehmung, zurückgezogener Kontemplation oder stiller Privatheit, im Gegenteil: Am liebsten geht sie zusammen mit Student:innen, Kolleg:innen und Freund:innen ins Museum. Sie sucht das gemeinsame Entdecken, das angeregte Gespräch, die kontroverse Auseinandersetzung an einem öffentlichen Ort. Sie hat stets den Blick für scheinbar banale Ausstattungsdetails – die Wandfarbe, das Sitzmobiliar, die Beleuchtung – und weiß deren epistemischen Gehalt in seiner geschichtlichen Dimension offenzulegen.² Sie fragt nach den Herausforderungen der Museen in Zeiten, in denen Budgetkürzungen und Anforderungen der Nachhaltigkeit die gegenwärtige Ausstellungsarbeit maßgeblich bestimmen.³ Passioniert diskutiert sie Hängungen, Raumbezüge und kuratorische Inszenierungspraktiken wie zuletzt die Tendenz zu Kol-

lektiventscheidungen bei der Kuration zeitgenössischer Großausstellungen.⁴ Dies alles bedeutet jedoch nicht, dass die Bedeutung einzelner Kunstwerke beim gemeinsamen Museumsbesuch zu kurz käme. So zu denken, wäre weit gefehlt. Vielmehr wird einem unterwegs mit Charlotte Klonk unentwegt vor Augen geführt, dass »[k]ein Kunstwerk [...] seine Wirkung im echolosen Raum« entfaltet.⁵

Das Kunstmuseum als Erfahrungsraum ernst zu nehmen bedeutet in letzter Konsequenz für Charlotte Klonk, nicht vorauszusetzen, dass es die Exponate sind, die die Besucher:innen überhaupt ins Museum ziehen. Für einen Museumsbesuch, dies macht sie stets deutlich, kann es vielfältige Motivationen geben.⁶ Nicht alle gehen ins Museum, um Kunst zu betrachten. Museen können Erfahrungen, Erlebnisse und Begegnungen bieten. Sie beherbergen häufig unerwartete Objekte, die keine Kunst sind. Und sie stiften ihr Publikum auch dazu an, die Wände, Sockel, Vitrinen oder Depots in Gedankenexperimenten zu erweitern und mit Artefakten oder Dingen auszustatten, die bisher nicht im Museum zu finden sind. Die Gründe für solche Lücken können vielfältig sein: Vielleicht wurde das Objekt zerstört oder gestohlen, ist im Krieg verschollen oder kam über das Entwurfsstadium nicht hinaus? Vielleicht entspricht es nicht den Kategorien oder Kriterien des Museums? Vielleicht ist das Objekt an einem anderen Ort besser aufgehoben?

Diesen Fragen nach den Museumsrüfen ist der vorliegende Band gewidmet. Die Antworten ziehen

neue Fragen nach sich: Was für eine Wirkung kann ein abwesendes Ausstellungsexponat entfalten? Auf welche Weise können Museumsrüfen sichtbar werden? Sind Objekte, die an ihre Stelle treten, lediglich Lückenbüßer? Was ist überhaupt eine Lücke? Ist Lückenschließen eine Strategie des Sichtbarwerdens? Welche alternativen Museumsformen sind denkbar? Von welchen neuen, überraschenden oder auch beängstigenden Museen träumen wir?

Als Echo auf die Forschung von Charlotte Klonk widmen sich Kolleg:innen und Freund:innen in kurzen wissenschaftlichen, literarischen, künstlerischen und persönlichen Beiträgen auf exemplarische Weise diesen unterschiedlichen Museumsrüfen. Die Texte sind lose nach dem Entstehungszeitraum der besprochenen Objekte angeordnet. Durch eine Vielzahl von Perspektiven hoffen wir gemeinsam zur Forschungsfrage von Charlotte Klonk beizutragen, wie das Museum unsere Wahrnehmung und Beurteilung von Kunst bestimmt, und wie es unser Sehen verändert.

Franziska Solte und Julia Voss

Kaum einem Gedanken Hegels dürfte die schiere Geschichte so zugesetzt haben wie diesem: »Man kann sich wohl auch bei einem Schädel, wie Hamlet bei Yoricks, vielerlei einfallen lassen, aber der Schädelknochen für sich ist ein so gleichgültiges, unbefangenes Ding, daß an ihm unmittelbar nichts anderes zu sehen und zu meinen ist als nur er selbst.«⁴ Mit der Differenzierung zwischen Einfall und Sehen eröffnet Hegel einen Raum, in dem Betrachtung ohne Verallgemeinerung möglich ist. Hamlets Assoziationen, als er Yoricks Schädel in Händen hält, schweifen in die eigene Kindheit und evozieren die Lebendigkeit des königlichen Spaßmachers, die sich jedoch nicht am Schädel ablesen lässt, denn dort ist nichts zu sehen, das auf das ehemalige Geistesleben seines Besitzers verweist. Der Schädel ist stumm wie ein Grab. Daher fällt er auch als Erkennungsspur für die Fähigkeit, *Hamlet* oder *Wallenstein* zu dichten, aus.

Hegel selbst hätte noch miterleben können, wie im vermeintlichen Schädel Friedrich Schillers alle Ingredienzen von Vergessen und Verklärung, Phrenologie und Forensik zusammengerührt wurden: die Beisetzung des Dichters im Weimarer Kassengewölbe; mehr als zwanzig Jahre später die fieberhafte Suche nach seinen sterblichen Überresten inmitten eines Haufens vermoderter Knochen; der Schiller zugeordnete Schädel am Frauenplan, wo er Goethe zu seinen berühmten Versen inspirierte; die Beisetzung

mit dem restlichen Skelett in der Familiengruft des Herzogs von Weimar; die Gipskopie des Knochens, an dem Carl Gustav Carus und andere anatomische Autoritäten das dichterische Genie Schillers ablesen wollten. Indes ließen sich die Zweifel hinsichtlich der Authentizität des Schädels nie ganz ausräumen, und so wurde der Fall anatomisch noch einmal neu aufgerollt, um den echten Schädel vielleicht doch noch zu identifizieren. Am Ende wurde ein neuer Schädel als der Schillersche präsentiert.

Dass seit 1914 in der Fürstengruft zwei Schädel Schillers aufbewahrt wurden, zeigt einerseits die Ratlosigkeit einer Osteologie, die sich ganz der nationalen Heldenpflege verschrieben hatte, andererseits spricht diese salomonische Entscheidung dafür, dass der Schädel nicht mehr bloß als natürliches, sondern auch als kulturelles Objekt angesehen wurde. Unter Umgehung der Frage nach der Echtheit wurde der Schädel, den Goethe seinerzeit in Händen gehalten hatte, in Schillers Sarg aufbewahrt, und der zweite in einem speziellen Gefäß. Im Jahre 2006 entschloss sich die Stiftung Weimarer Klassik, die beiden in der Fürstengruft aufbewahrten Schiller-Schädel einer aufwendigen DNA-Analyse zu unterziehen, um endlich Klarheit zu gewinnen. Das im Sommer 2008 publizierte Ergebnis brachte zutage, was Kenner längst befürchtet hatten: keiner der beiden Schädel war derjenige Schillers. Musste diese Untersuchung wirklich sein? Ich selbst war damals der Ansicht, dass die Aufbewahrung zweier Schädel zu einer Erinnerungskul-

tur gehört, die sich als spezifisches Amalgam aus Wissenschaft und rituellen Praktiken gebildet hatte. Das war nicht ganz ohne Komik, nahm aber auch hin, dass Erinnerung und Andenken selbst Folgen einer Setzung sind, die Irrtümern, Fehldeutungen oder Übertreibungen unterliegen kann. Ein Vorzug historischer Erinnerungsräume, dachte ich, könnte darin bestehen, dieses Spannungsverhältnis selbst zu thematisieren, und sei es mit zwei Schädeln.

Nach der Falsifikation wurden die beiden nicht zu Schiller gehörenden Schädel richtigerweise aus der Fürstengruft entfernt und bestattet. Wenn nun Besucher in die Gruft kommen, so gilt ihre Ehrerweisung nicht mehr einem richtigen oder falschen Knochen, sondern einem Gegenstand, der selbst das Symbol einer Ehrerweisung ist: einem leeren Sarg. Diesen Umstand hat der damalige Präsident der Stiftung Weimarer Klassik Hellmut Seemann mit einem denkwürdigen Satz kommentiert: »Wieder frei ist er der Gruft entsprungen, der Sarg ist leer.« Auch wenn nicht ganz klar ist, wer nun gesprungen ist – Schiller, Schillers Geist oder einfach nur zwei Schädel, die Wissenschaftler mit Plastikhandschuhen dem Grab entnommen haben –, ist die ironische Anspielung auf Johannes 20 treffend. Es hat etwas Kathartisches, »in der Fürstengruft [nicht] beim ewigen Palaver und Rauschen der kulturhistorischen Quellen«² zu bleiben und Hegel wenigstens für einmal zuzugeben, dass der Schädel für nichts Anderes steht als sich selbst.

Man mag diese Bemerkungen als Hinweis auf eine Über-Kulturalisierung lesen, die den überlieferten Gegenständen auch in der gutgemeinten Mischung aus Kontextualisierung und Erinnerungskultur zu viel Bedeutung aufbürdet. Schon aus diesem Grund sind die beiden Schädel in der Weimarer Fürstengruft eigentlich nicht zu vermissen. Es reicht, zu wissen, dass es sie dort gegeben hat, mitsamt ihrer ganzen verwickelten Geschichte. Allerdings wäre es vergeblich, daraus die Vorstellung abzuleiten, der leere Sarg oder die Ent-Materialisierung könne zu einem *wahren* Andenken jenseits allen Palavers führen. Dem ist immer nur zeitweise zu entkommen, aber das muss kein Nachteil sein.

Michael Hagner

John Bock

