

museums.ch

DIE SCHWEIZER MUSEUMSZEITSCHRIFT LA REVUE SUISSE DES MUSÉES LA RIVISTA SVIZZERA DEI MUSEI

DAS OBJEKT



L'OBJET

L'OGGETTO

ICOM International Council of Museums
Schweiz | Suisse | Svizzera

VMS
AMS

Verband der Museen der Schweiz
Association des musées suisses
Associazione dei musei svizzeri

DIE SCHWEIZER MUSEUMSZEITSCHRIFT
LA REVUE SUISSE DES MUSÉES
LA RIVISTA SVIZZERA DEI MUSEI
SWISS MUSEUMS JOURNAL

museums.ch ist die Schweizer Museumszeitschrift. Sie wird vom Verband der Museen der Schweiz (VMS) und von ICOM Schweiz – Internationaler Museumsrat herausgegeben. Sie offeriert allen Kulturfachleuten ein Forum zur Diskussion von Belangen rund um die Museen. Gleichzeitig greift sie aktuelle museologische Themen auf und bietet Grundsatzartikel sowie regelmässige Informationen. museums.ch erscheint einmal jährlich.

museums.ch est la revue suisse des musées. Elle est éditée par l'Association des musées suisses (AMS) et ICOM Suisse – Conseil international des musées. Elle offre à l'ensemble des acteurs culturels une plate-forme pour débattre des enjeux muséaux. Elle aborde les thématiques actuelles de la muséographie et propose des articles de fond ainsi que des actualités sur la vie des musées. La revue museums.ch paraît une fois l'an.

museums.ch è la rivista svizzera dei musei. Edita dall'Associazione dei musei svizzeri (AMS) e da ICOM Svizzera – Consiglio internazionale dei musei, essa si pone come piattaforma di discussione per gli addetti ai lavori e offre approfondimenti sul mondo dei musei. In aggiunta ai temi museali d'attualità, la rivista propone articoli di fondo e informazioni regolari. museums.ch esce una volta all'anno.

museums.ch is the Swiss museums journal edited by the Swiss Museums Association and ICOM Switzerland – International Council of Museums. It provides a forum of discussion on museum issues for experts engaged in all fields of culture. At the same time it addresses current museological topics and features key articles as well as regular information. The journal museums.ch is issued once a year.

...die Kunst zu bewahren
www.reier.de



INDEX

6 EDITORIAL / ÉDITORIAL / EDITORIALE / EDITORIAL

BRENNPUNKT
EN POINT DE MIRE
PUNTO FOCAL

DAS OBJEKT
L'OBJET
L'OGGETTO

10 Die neue Präsenz der Museumsdinge
Nouvelle présence des objets muséaux
Thomas Thiemeyer

Objektporträts / Portraits d'objets / Ritratti di oggetti / Portraits of objects

20 Das originale Objekt – Mittelpunkt jeder Ausstellung?
Gli originali – punto focale di ogni mostra?
Susanne Ritter-Lutz

28 "Museums should make us think what life means to us"
« Les musées nous font réfléchir au sens de notre vie »
Gaby Fierz

Objektporträts / Portraits d'objets / Ritratti di oggetti / Portraits of objects

36 Betrachtung zur Museums- und Warenästhetik
Considérations sur l'esthétique des musées et des lieux commerciaux
Renate Flagmeier

44 Sotto il segno della condivisione –
La Fondazione Ghisla Art Collection
Gemeinsam nutzen – Die Fondazione Ghisla Art Collection
Veronica Provenzale

50 Objekte mit Zeitgeist
Des objets dans l'esprit du temps
Martin Troxler

56 Körpergedächtnis: sportkulturelle Museumsobjekte
La mémoire du corps : les objets du sport au musée
Mirco Melone

Objektporträts / Portraits d'objets / Ritratti di oggetti / Portraits of objects

64 « Magie » des musées
«Zauber» der Museen
Roland Kaeber

74 Der Weg einer Maske
Itinéraire d'un masque
Thomas Antonietti

80 Das Exponat im Licht
L'oggetto esposto in luce
Hanspeter Keller

AKTUELL
ACTUALITÉ
ATTUALITÀ

88 Das Schaudépot im Toni-Areal
Le dépôt public, ou « Schaudépot », du Toni-Areal
Renate Menzi

94 Generationen im Museum: Objekte werden zu Geschichten
Des générations au musée : quand les objets deviennent des histoires
Franziska Dürr Reinhard, Jessica Schnelle

100 BEGEGNUNG
Pius Tschumi, Stephan Kunz

110 AUSSTELLUNGSKRITIK: Ein Hotspot elektronischer Künste
Julian Denzler

113 CRITICA DI ESPOSIZIONE: Museo Castello San Materno:
dialogo tra un castello e una collezione
Chiara Valente

116 CRITIQUE D'EXPOSITION: Réouverture du Musée d'ethnographie
de Genève
Anne-Victoire Morard

119 BUCHBESPRECHUNGEN: Museumstheorie und -praxis zwischen
Buchdeckeln
Christoph Pietrucha

122 CHRONIK / CHRONIQUE / CRONACA
*Corinne Eichenberger, Christine Valentin,
Julia Taramarcas, Veronica Provenzale*

HERAUSGEBER / DIRECTION DE LA
PUBLICATION / EDITORE

Verband der Museen der Schweiz VMS
ICOM Schweiz - Internationaler Museumsrat

Gianna A. Mina (Präsidentin VMS)
Roger Fayet (Präsident ICOM Schweiz)

Geschäftsstelle VMS&ICOM Schweiz

David Vuillaume
c/o Landesmuseum Zürich
Postfach, Museumstrasse 2
CH - 8021 Zürich
T +41 (0)58 466 65 88
F +41 (0)58 466 65 89
info@museums.ch
www.museums.ch



Verband der Museen der Schweiz
Association des musées suisses
Associazione dei musei svizzeri

ICOM International Council of Museums
Schweiz | Suisse | Svizzera

VERLAG / ÉDITION / EDIZIONE

HIER UND JETZT, Verlag für Kultur und Geschichte
Kronengasse 20
CH - 5400 Baden
T +41 (0)56 470 03 00
admin@hierundjetzt.ch
www.hierundjetzt.ch

HIER UND
JETZT

ISSN 1661-9498
ISBN 978-3-03919-372-1

Steht im Zeitalter von Multimedia und Eventkultur das originale Objekt noch im Mittelpunkt? Diese Frage nahm das Bodensee-Symposium von 2012 in Wolfurt (bei Bregenz) zum Ausgangspunkt. Das Thema ist aktuell – das Objekt steht deshalb in der diesjährigen Nummer von museums.ch im Fokus.

Noch immer sind Raum und Dinge die Alleinstellungsmerkmale des Museums. Hier können die dreidimensionalen Objekte in ihrer potenziellen Bedeutungsvielfalt erlebt werden. Das Exponat ist jedoch eines von mehreren Mitteln, um das Publikum zu erreichen. Welche Sprache sprechen die Dinge heute, in einer medialisierten Welt? Welche Ideen von den Objekten bestimmen die gegenwärtige museale Praxis? In verschiedenen Museen hat die Inszenierungspraxis der letzten Jahre dazu geführt, dass Objekten zunehmend die Rolle als Statisten in einer Narration zugeteilt wird. Damit kommt die ihnen eigene Mehrdeutigkeit viel weniger zur Geltung.

Eine weitere neue Dimension ist die heute mögliche digitale Repräsentierbarkeit der Objekte. Damit stellen sich ähnliche Fragen, wie sie Walter Benjamin im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit formulierte, nämlich die Diskussion um die Aura eines Objekts. Zwar widersetzt sich das Objekt aufgrund seiner Materialität einer Virtualisierung; hingegen kann sein Informationsgehalt auf eine völlig neue Weise und in andern Dimensionen repräsentiert und kontextualisiert werden. Nach Werner Schweibenz (Universität Konstanz) kann ein adäquater Medieneinsatz im Museum die Kommunikation zwischen dem Publikum und dem Objekt stimulieren und die Haltekraft der Objekte erhöhen. Schweibenz ist der Meinung, dass die digitale Präsentation eine eigene Qualität der Wahrnehmung annehmen und eine virtuelle Aura entwickeln kann. Folgerichtig plädiert er für die Einführung einer neuen Objektklasse, der Digitalifakte (Abbilder von realen Objekten). Als grosse Chance des Museums sieht Thomas Thiemeyer (Universität Tübingen), dass man von der Wirkung der Dinge schlecht berichten kann, sondern sie selbst erleben muss.

In einem Themenheft zum Museumsobjekt dürfen die Dinge selbst nicht fehlen; sie erscheinen als sechs Porträts von Objekten, die zwischen die einzelnen Artikel eingestreut sind. Kolleginnen und Kollegen aus den verschiedenen Sprachregionen mit unterschiedlichen Funktionen im Museum haben ein für sie bedeutsames Objekt ausgewählt und stellen es hier vor.

Das Redaktionsteam wünscht Ihnen eine angeregte Lektüre.

Susanne Ritter-Lutz, Redaktionsleiterin

À l'âge du multimédia et de la culture événementielle, l'objet en tant que tel joue-t-il encore un rôle central ? C'est par cette question que s'est ouvert à Wolfurt (près de Bregenz) le symposium du lac de Constance 2012. La thématique est des plus actuelles, c'est pourquoi l'objet constitue aussi le fil conducteur du numéro 2015 de museums.ch.

Espace et objets restent des caractéristiques distinctives des musées. C'est bien au musée qu'on peut faire l'expérience des pièces exposées, conformément à leur nature tridimensionnelle et avec tout l'éventail de leurs possibles significations. Aujourd'hui, les pièces d'exposition ne sont toutefois qu'un moyen parmi d'autres d'atteindre le public. Comment nous parlent-elles dans notre monde médiatisé ? Quelle conception de l'objet détermine la pratique muséale contemporaine ? Dans plusieurs établissements, le développement de la mise en scène conduit de plus en plus à faire de l'objet le simple figurant d'un récit. Ce faisant, sa polysémie est beaucoup moins mise en valeur.

La possibilité d'une représentation numérique de l'objet constitue aussi une nouvelle dimension. Elle pose à nouveau les questions déjà soulevées par Walter Benjamin au sujet de la reproductibilité, à savoir celles de l'aura de l'objet. Certes, par sa matérialité, celui-ci résiste à la virtualisation, mais les informations qu'il recèle peuvent être représentées et contextualisées d'une manière entièrement neuve et ouvrir d'autres dimensions. Pour Werner Schweibenz, de l'Université de Constance, dans un musée, le recours adéquat aux médias peut stimuler la communication du public avec les objets et augmenter leur force d'évocation. Il défend l'idée selon laquelle la représentation numérique suppose une perception d'une nature particulière, en mesure de créer une véritable aura virtuelle. Il plaide pour l'introduction d'une nouvelle catégorie d'objets, celles des « réalités numériques » (représentations numériques d'objets réels). Thomas Thiemeyer, de l'Université de Tübingen, voit la grande chance des musées dans le constat que l'effet produit par les objets est difficilement transmissible et doit être vécu directement.

Dans un numéro consacré aux objets, ceux-ci ne pouvaient être en reste. Ils se voient consacrer six portraits qui marquent la transition entre les différents articles. Confrères et consœurs occupant diverses fonctions au sein d'établissements des différentes zones linguistiques nous y présentent un objet sélectionné comme étant le plus significatif.

La rédaction vous souhaite à toutes et à tous une agréable lecture.

Susanne Ritter-Lutz, rédactrice en chef

Oggi, nell'era della multimedialità e della cultura dell'evento, l'oggetto originale ha ancora una centralità? Da questo interrogativo ha preso spunto il Bodensee-Symposium del 2012 a Wolfurt (presso Bregenz). Il tema è d'attualità – ragione per cui l'oggetto è nel focus della rivista museums.ch di quest'anno.

Lo spazio fisico e gli oggetti sono sempre ancora i punti di forza del museo. Qui le cose tridimensionali possono essere esperite nella loro potenziale pluralità di significati. Il pezzo espositivo, tuttavia, è oggi solo uno dei tanti mezzi per raggiungere il pubblico. Che lingua parlano le cose nel nostro mondo mediatizzato? Quale idea di oggetto determina l'attuale pratica museale? In diversi musei la consuetudine della messa in scena ha fatto sì che negli ultimi anni gli oggetti venissero relegati sempre più al ruolo di comparsa in una narrazione. Ciò non valorizza la loro intrinseca polisemia.

Un'altra, nuova, dimensione è la possibilità della rappresentazione digitale degli oggetti. Con essa si affacciano domande simili a quelle che nell'era della riproducibilità tecnica Walter Benjamin aveva formulato sulla questione dell'aura di un oggetto. L'oggetto, è vero, per la sua stessa natura materiale si oppone a una virtualizzazione, ma il suo contenuto informativo è suscettibile di essere rappresentato e contestualizzato in modo del tutto nuovo e in altre dimensioni. Secondo Werner Schweibenz (Università di Costanza) un uso appropriato dei media nel museo può stimolare il dialogo tra il pubblico e l'oggetto, aumentando la forza di permanenza dell'oggetto medesimo. Schweibenz sostiene che la presentazione digitale possa finire con l'assumere una propria qualità percettiva e sviluppare un'aura virtuale, e di conseguenza auspica l'introduzione di una nuova categoria di oggetti, gli artefatti digitali (riproduzioni di oggetti reali).

Da parte sua Thomas Thiemeyer (Università di Tubinga) ritiene che non si possa rendere a parole l'effetto di un oggetto, ma che questo vada vissuto ed esperito personalmente, e in ciò identifica una grande opportunità per i musei.

In un numero tematico sull'oggetto museale non devono mancare le cose stesse; esse figurano come sei "ritratti" di oggetti tra un articolo e l'altro. Colleghe e colleghi delle diverse regioni linguistiche e con svariate funzioni nel museo hanno scelto un oggetto per loro significativo e qui lo presentano.

Il team di redazione augura a tutti una stimolante lettura.

Susanne Ritter-Lutz, Caporedattrice

In the age of multimedia and event culture, does the original object still take centre stage? This question stood at the beginning of the Bodensee-Symposium of 2012 in Wolfurt (near Bregenz). The topic is certainly relevant today, which is why the focus of the current edition of museums.ch is on the object as such.

Space and things constitute the unique selling propositions of a museum, allowing us to examine and experience three-dimensional objects in all their potential significations. However, today the physical artefact provides only one means of addressing an audience. What is the language of things in a medialized world? What concepts of the object determine today's museum practices? Over the last years museums have increasingly began relying on staging practices that reduce the role of objects to that of background actors in a narrative, preventing them from revealing all their facets and ambiguities.

A new, further dimension relates to the possibility of representing objects through digital means. This prompts questions similar to those raised by Walter Benjamin with respect to the age of mechanical reproduction, namely as regards the object's aura. Materiality prevents complete virtualization but the information an artefact holds can now be represented and contextualized in new dimensions. According to Werner Schweibenz (University of Constance) the use of modern media can stimulate communication between an object and its audience and increase an artefact's retention force. He believes that digital presentation possesses its own quality of perception and generates a kind of virtual aura. Hence he argues for the introduction of a new class of objects he calls "digitalfacts" (digital images of artefacts).

Thomas Thiemeyer (University of Tübingen) believes that one of the great strengths of museums lies in the fact that the emotional impact an object develops cannot be adequately described; one has to experience it in person.

Of course, in an issue focussing on the museum object, the things themselves cannot be left out so we have included six portraits of objects, placing them between the various contributions. Colleagues from different museum backgrounds and language areas have each chosen a specific object and tell us something about them.

The editorial team wishes you an inspired read!

Susanne Ritter-Lutz, Chief Editor

BRENNPUNKT EN POINT DE MIRE PUNTO FOCAL



DIE NEUE PRÄSENZ DER MUSEUMSDINGE

NOUVELLE PRÉSENCE DES OBJETS MUSÉAUX

THOMAS THIEMEYER

Der nachfolgende Beitrag spürt der seit den 1980er-Jahren geführten theoretischen Diskussion über Museumsdinge nach. Was zeichnet ein Museumsding aus? Was unterscheidet Museumsobjekte von anderen Gegenständen? Ohne Gebrauchswert, dafür versehen mit einer symbolischen Bedeutung und/oder mit ästhetischem Wert, unterscheidet sich das Museumsding von der Ware und ihrer ökonomischen Bedeutung. Im Museum haben die Dinge ihre Gebrauchsfunktion verloren, sie werden als Gegenstände der Reflexion genutzt und vom privaten, kommunikativen ins öffentliche, kulturelle Gedächtnis transferiert. Was machen diese Übersetzungen und Neuordnungen mit den Dingen? Wie verändert sich unser Verständnis von Museumsgegenständen?

Früher, als sich im Museum alles um die Dinge drehte, mussten sich Kuratorinnen und Kuratoren keine grossen Gedanken über die Relevanz der Museumsobjekte machen. Sie waren ganz selbstverständlich erstes und wichtigstes Mittel, um den Ausstellungsraum zu bespielen, und Raison d'Être des Museums. Erst als in den 1970er- und 1980er-Jahren Experten für Raumgestaltung, Vermittlung und Design das Museum für sich entdeckten und eigene Professionen entstanden, die das Museum weniger von den Objekten her konzipierten als von seinen präsentationsästhetischen Möglichkeiten und Vermittlungsabsichten, erst da sah sich das Museumsding infrage gestellt. Die Aura des Exponats resultierte aus Sicht der Raumexperten weniger aus einer Qualität des Objekts, die im Ding selbst zu finden sei (selbstreferenziell), sie galt ihnen vielmehr als performativer Akt, für den primär die Inszenierung des Objekts verantwortlich ist. Nicht das Objekt, sondern die Rezeptionssituation war so gesehen auratisch (Korff 2007, S. XVIIIf.; Hauser 2005). Der museale Raum und seine Atmosphäre machten die Dinge erst besonders, und nicht umgekehrt die Dinge den musealen Raum.

Zu dieser Zeit hatte der Wunsch nach ästhetisch aussergewöhnlichen Präsentationen die Stellung der Ausstellungsarchitekten gestärkt und die Grenzen zwischen Messearchitektur, Eventdesign (Szenografie) und Museumsgestaltung fliessend werden lassen. Neu geordnet wurden dabei en passant die Machtverhältnisse im musealen Ausstellungsbetrieb. Das Deutungsmonopol der sammlungsbezogenen Fächer Kunstgeschichte, Archäologie oder Volkskunde, die den Eigenwert der Kunstwerke oder Dinge ins Zentrum stellen, geriet ins Schwanken. Stattdessen wurden die Schauen an den Massstäben der Architekten und Designerinnen gemessen, die Ausstellungen vom Raum her denken und Raumgestaltung als eigentliches Kunstwerk begreifen, das nicht primär den Dingen *dient*, sondern sich unterschiedlicher Medien, Einbauten oder Objekte *bedient* (Thiemeyer 2012). Zuvor hatten schon Kulturpolitik und Museumspädagogik das Dogma des authentischen Objekts als Zentralfetisch des Museums infrage gestellt, «Lernort» kontra «Musentempel»

Cette contribution a pour objet l'analyse du débat théorique abordé dans les années 1980 sur la question : qu'est-ce qui distingue un objet de musée ? en quoi est-il différent des autres objets ? Sans valeur d'usage, mais revêtu d'une signification symbolique et esthétique, il se distingue d'un produit au sens économique. Dans un musée, les objets perdent leur fonction pratique et deviennent des sujets de réflexion passant d'une mémoire privée à une mémoire culturelle publique et médiatisée. Dès lors, comment se modifie la compréhension que nous en avons ?

Autrefois, quand l'ensemble des musées étaient focalisés sur les objets, conservateurs et conservatrices n'avaient aucune raison de s'interroger sur leur pertinence. Les objets étaient la raison d'être même de l'établissement et représentaient tout naturellement le premier et le plus important des moyens pour animer ses espaces d'exposition. Ce statut commença à être mis en cause à partir des années 1970 et 1980, quand les musées, envahis par les experts de la mise en espace, de la communication et du design, virent apparaître de nouvelles professions. Ils cessèrent alors de reposer exclusivement sur les objets pour intégrer esthétiques de présentation innovantes et objectifs de médiatisation. Aux yeux des experts, l'aura de l'objet exposé dépendait moins de sa qualité intrinsèque (ne faisant référence qu'à elle-même) et davantage d'un acte performatif où la mise en scène jouait le premier rôle. Ce faisant, ce n'était plus l'objet lui-même, mais la situation liée à sa réception qui était vectrice d'aura (Korff 2007, pp. XVII et s. ; Hauser 2005). C'est l'espace muséal qui rendait les objets exceptionnels et non l'inverse.

Dès lors, l'aspiration à des présentations muséales hors du commun a renforcé la position des architectes et estompé les frontières entre salon commercial, scénographie et aménagement des musées. Une évolution progressive des rapports de pouvoir a aussi marqué l'économie des expositions. On a assisté à la remise en cause du monopole exercé par les disciplines associées aux collections comme l'histoire de l'art, l'archéologie et l'ethnologie, entièrement centrées sur l'œuvre et sur l'objet. L'évaluation d'une présentation obéit à présent aux critères des architectes et des scénographes, qui pensent les expositions à partir de l'espace. Ils conçoivent sa mise en forme comme une œuvre en soi, qui ne *sert* pas d'abord les objets, mais *se sert* d'eux et de divers médias ou aménagements (Thiemeyer 2012). Le dogme de l'objet authentique comme premier fétiche d'une exposition avait déjà été remis en cause par la politique culturelle et la nouvelle pédagogie des musées, opposant les « lieux d'éducation » aux « temples muséaux » (Spickernagel/Walbe 1976) et promouvant, loin de l'habituelle présentation muette des objets au public, une approche innovante du patrimoine culturel. L'Historisches Museum de Francfort-sur-le-Main avait déjà montré avec éloquence en quoi celle-ci pouvait consister (1972/75). Les objets devaient être débarrassés de leur aura. Il s'agissait de rompre avec ce qu'ils



Aus «1912. Ein Jahr im Archiv» im Literaturmuseum der Moderne in Marbach. / Exposition «1912, une année d'archives», Literaturmuseum der Moderne, Marbach.

© DLA Marbach / Chris Korner



Blick in die Dauerausstellung im historischen museum frankfurt, Abteilung 20. Jahrhundert, 1973. / Vue de l'exposition permanente, historisches museum frankfurt, section XXe siècle, 1973. © Historisches Museum Frankfurt

(Spickernagel/Walbe 1976) ausgespielt und statt des unkommentierten Zurschaustellens der Dinge ganz andere Annäherungen an das kulturelle Erbe gefordert. Wie diese aussehen könnten, hatte das Historische Museum in Frankfurt am Main (1972/75) eindrucksvoll vor Augen geführt. Den Dingen sollte jede Aura geraubt werden, um ihre vermeintlich manipulative Evidenz zu brechen. Sie sollten nicht zu Herzen gehen, sondern den Verstand zu kritischem Denken anregen. Kurzum: Die Dinge waren zum Problem geworden, und damit begann eine neue Welle der Dingexegese. Denkerinnen und Denker

in unterschiedlichen Disziplinen fragten sich nun, was können, sollen, müssen Museen mit ihren Dingen tun, und wie viel können wir den Dingen zutrauen?

MUSEUMSDINGE

Museumsdinge definierte alsbald der Philosoph Krzysztof Pomian als «Semiophoren», das heisst als Zeichenträger ohne Gebrauchswert, die symbolische Bedeutung und/oder ästhetischen Wert haben. Das unterscheidet sie vom ökonomischen Wert der Waren. Das Museumsding muss nicht mehr funktionieren, sondern Sinn stiften, es fungiert als Symbol oder, wenn es sich um ein

Werk der bildenden Kunst handelt, als ästhetischer Impulsgeber (Pomian 1998). Das Museum verändert den Status der Dinge dabei: Es macht Objekte einzigartig, die einst nur eine Sache unter vielen waren, enthebt die Dinge ihrer Gebrauchsfunktion, um sie als Gegenstände der Reflexion zu nutzen, und transferiert sie vom privaten, kommunikativen ins öffentliche, kulturelle Gedächtnis (Hein 2000).

Generell kennen Museumsdinge zwei Zustände: als Archivalien – materielle Speicher des kulturellen Gedächtnisses – lagern sie in den Sammlungsräumen, als Exponate bzw. als Quellen

pouvait avoir d'évident et de potentiellement manipulateur. Ils ne devaient plus toucher le cœur mais l'esprit, afin d'induire une pensée critique. En résumé : les objets étaient devenus un problème, qui engendra une nouvelle vague d'exégèses. Des penseurs de différentes disciplines s'interrogèrent. Que peuvent et doivent désormais faire les musées de leurs objets ? Dans quelle mesure pouvons-nous faire confiance aux objets ?

LES OBJETS DE MUSÉE

Le philosophe Krzysztof Pomian définit alors les objets de musée comme des « sémiophores », autrement dit des porteurs de signes sans valeur d'usage, mais dotés d'une signification symbolique et d'une valeur esthétique. Ils se distinguent ainsi des produits et de leur valeur économique. L'objet de musée ne doit plus fonctionner mais faire office de symbole ou, quand il s'agit d'une œuvre d'art, donner une impulsion esthétique (Pomian 1998). Dans ce contexte, le musée modifie le statut des objets. Il les rend uniques en les libérant de leur fonction utilitaire pour les utiliser comme des outils de réflexion et les transfère de la mémoire privée de communication à une mémoire culturelle et publique (Hein 2000).

Généralement, les objets de musée connaissent deux états : celui d'archives – de réceptacle matériel de la mémoire culturelle – conservées dans les réserves et celui de sources ou d'objets offerts au regards, présentés dans des expositions. Dans les archives, le passé est présent mais muet. C'est seulement quand on se sert des archives comme sources qu'elles commencent à parler. Leur matérialité n'en est en rien modifiée. « Même si archives et sources représentent matériellement la même chose, leur statut change du point de vue théorique et scientifique. Il n'est pas le même si, comme toutes les autres œuvres, ils sont stockés sur des étagères, dans des boîtes ou des armoires blindées, ou si on les en retire pour les poser sur la table,

les manipuler, les étudier et les interroger. » (Koselleck 2010, p. 74) Les pièces d'exposition peuvent donc être considérées comme des archives (des sources) interprétées, qui sont « disposées dans l'espace en fonction de leur signification » (Korff 2007, p. 144), autrement dit mises en scène. On les soustrait à l'environnement qui les lie à une collection pour les placer dans un nouveau contexte en les dotant d'une signification.

SIGNIFICATION DES OBJETS

La question de savoir en quoi consiste cette signification a été depuis longtemps et abondamment discutée. Une nouvelle approche, pionnière pour l'actuelle théorie des musées, a vu le jour à la fin des années 1970. En plus des objets, véhicules d'information, illustrant pour l'essentiel des savoirs déjà constitués, on redécouvrit – à la lumière de la phénoménologie et de l'histoire des sciences – qu'ils étaient aussi des objets de savoir qu'on pouvait, après une observation attentive, décrypter et ordonner par association afin d'accéder à de toutes nouvelles formes de connaissance (Figal 2010). La redécouverte des cabinets d'art et de curiosités de la Renaissance qui, misant sur la soif de savoir (*curiositas*) du spectateur ou de la spectatrice, proposaient des ensembles poétiques d'objets fortement liés entre eux, déboucha sur de nouvelles idées d'exposition à caractère interdisciplinaire et réunissant des objets de diverses catégories (œuvres d'art, objets d'histoire ou d'histoire naturelle). Citons les musées sentimentaux qui se succédèrent à Paris, Cologne et Berlin, à partir de 1977, l'exposition *Preussen – Versuch einer Bilanz* (Prusse – essai d'un bilan) à Berlin en 1981, la présentation à base de fils de nylon, dispensatrice d'une forte aura, proposée par le Musée national des arts et traditions populaires à Paris ou encore l'exposition *Theatrum naturae et artis – Wunderkammern des Wissens* à Berlin en 2000-2001 (cf. te Heesen 2012, pp. 149-156). Au même moment,



Fliessende Grenzen zwischen Messearchitektur, Eventdesign und Museumsgestaltung. Mercedes-Benz-Museum, Stuttgart. / Frontières estompées entre salon commercial, scénographie et aménagement des musées. Mercedes-Benz-Museum, Stuttgart. © Daimler AG

oder Anschauungsobjekte zeigen sie sich in Ausstellungen. In Archivalien ist Vergangenheit präsent, aber stumm. Erst wenn sie durch Befragung zu Quellen werden, beginnen Archivalien zu sprechen. Ihre materielle Substanz bleibt davon unberührt: «Obwohl also Archiv und Quelle in ihrem materiellen Substrat dasselbe sind, ändert sich wissenschaftstheoretisch ihr Status, je nachdem ob es mit allen Künsten der Erhaltung im Regal oder im Kasten oder im Panzerschrank gelagert wird – oder ob es herausgeholt, auf den Tisch gelegt, in die Hand genommen, untersucht und befragt wird» (Koselleck 2010, S. 74). So gesehen sind Exponate interpretierte Archivalien (Quellen), die in Ausstellungen «nach Massgabe einer Deutung im Raum angeordnet» (Korff 2007, S. 144),

also inszeniert werden. Sie werden aus ihrem Sammlungszusammenhang genommen und in neue Kontexte eingebettet und mit Bedeutung versehen.

DINGDEUTUNGEN

Worin diese Bedeutung besteht, darüber wurde schon früh und ausdauernd diskutiert. Eine für die heutige Museumstheorie wegweisende Neubewertung vollzieht sich seit den späten 1970er-Jahren. Neben die Dinge als Informationsvehikel, die vor allem vorhandenes Wissen illustrieren, entdeckte man – dank Phänomenologie und Wissenschaftsgeschichte – Dinge als Wissensobjekte wieder, die man durch genaue Beobachtung erschliessen und assoziativ ordnen kann, um zu ganz neuen Formen der Erkenntnis zu gelangen (Figal 2010).

Die Wiederentdeckung der Kunst- und Wunderkammern der Renaissance, die auf die Wissbegierde (*curiositas*) der Betrachterinnen und Betrachter vertraut und Objekte aller Art zu *poetischen*, stark assoziativen Ensembles arrangiert hatten, führte zu dieser Zeit zu neuen Ausstellungsansätzen, die disziplinenübergreifend angelegt waren und Dinge unterschiedlicher Provenienz (Kunst, naturhistorische oder historische Objekte) zusammenbrachten: Die diversen *Musées sentimentaux* (1977ff. in Paris, Köln, Berlin) und die Ausstellung *Preussen – Versuch einer Bilanz* (Berlin 1981), die stark auratisierenden Präsentationen im Pariser Volkskundemuseum *Musée national des Arts et Traditions populaires* mit ihren Nylonfaden-Inszenierungen oder die Schau *Theatrum*

la perspective d'une numérisation du monde encouragea les théoriciens et théoriciennes de diverses disciplines à réévaluer la valeur et la nature des choses matérielles en interrogeant tout particulièrement la matérialité de la communication (Kittler, 1985). C'est à cette époque que naquirent plusieurs théories du musée et de l'objet appelées à exercer leur influence sur le discours muséal (allemand). En 1981, Hermann Lübke formula sa théorie de la compensation, qui voit dans le musée « une institution de sauvetage de vestiges culturels menacés par un processus de destruction » (Lübke 1982, p. 14). On assista parallèlement au retour marquant du concept de l'aura de Walter Benjamin (Benjamin 1974), tandis que Gottfried Korff analysait d'un point de vue culturel le

statut et les fonctions des objets de musée (Korff 2007) et que Krzysztof Pomian lançait, dans les années 1980, sa théorie des collections et des sémiophores déjà évoquée plus haut.

Ces différentes théories furent complétées dans les années 1990 et 2000 par des modèles interprétatifs présentant le musée non plus comme un espace d'apprentissage et de recherche d'identité, mais tel le lieu d'une expérience sensorielle. Des concepts comme celui d'« atmosphère » (Böhme 1995) ou de « présence » (Mersch 2002 ; Gumbrecht 2004) proposaient d'accéder à des modes d'approches élémentaires des musées qui, au premier abord, échappaient à toute recherche de sens. C'est ainsi que la « présence », autrement dit l'existence physique de l'objet, ici et

maintenant, était vue comme la première qualité de toute chose matérielle. Une chose est présente avant même que nous puissions savoir à quoi nous avons affaire. Les théoriciens de la présence soulignent ainsi la présence de la perception sur l'appropriation cognitive et l'obstination des objets à nous imposer quelque chose (*affordance*) avec quoi nous devons composer (en l'utilisant ou en l'interprétant).

Ces constructions théoriques aboutirent à la redéfinition du musée. Ce dernier n'était plus seulement un établissement de recherche ayant pour mission de documenter ses collections et d'étudier attentivement ses fonds. Il devait aussi considérer les expositions comme des médias de transmission (grâce à l'interprétation reposant sur la

naturae et artis – Wunderkammern des Wissens (Berlin 2000/2001) (vgl. te Heesen 2012, S. 149–156). Die zeitgleich prognostizierte Digitalisierung der Welt regte Theoretikerinnen und Theoretiker unterschiedlicher Disziplinen an, neu über Wert und Wesen der realen, materiell fundierten Dinge nachzudenken, wovon insbesondere die Materialität der Kommunikation betroffen war (Kittler 1985). Zu dieser Zeit entstehen verschiedene Museums- und Dingtheorien, die im (deutschen) Museumsdiskurs einflussreich sein sollten: 1981 formuliert Hermann Lübbe seine Kompensationstheorie, die im Museum «eine Rettungsanstalt kultureller Reste aus Zerstörungsprozessen» (Lübbe 1982, S. 14) erkennt. Neben der Kompensationstheorie kehrte Walter Benjamins Begriff der Aura (Benjamin 1974) wirkmächtig in die Diskussion zurück, Gottfried Korff analysierte Status und Funktionen von (Museums-)Dingen kulturwissenschaftlich (Korff 2007), und Krzysztof Pomian lancierte in den 1980er-Jahren seine oben erwähnte Sammlungs- und Semio-phortheorie.

Diese Theorien wurden in den 1990er- und 2000er-Jahren um Interpretationsmodelle ergänzt, die das Museum nicht als Lernort oder Ort der Identitätsstiftung, sondern als Ort sinnlicher Erkenntnis entwarfen. Begriffe wie «Atmosphäre» (Böhme 1995) und «Präsenz» (Mersch 2002, Gumbrecht 2004) versprachen Zugang zu elementaren Erkenntnisangeboten des Museums, die sich der Sinnstiftung zunächst einmal entzogen. Präsenz, d.h. Anwesenheit im Hier und Jetzt, gilt dabei als erste Qualität alles Materiellen: Etwas ist zunächst schlicht da, bevor wir näher bestimmen können, was es überhaupt ist. Die Präsenztheoretiker betonen den Vorrang der Wahrnehmung vor der kognitiven Aneignung, die Widerständigkeit der Dinge, die einem etwas aufzwingen (*Affordanz*), mit dem man dann umgehen muss (etwa indem man es benutzt oder interpretiert).

Diese theoretischen Entwürfe führten dazu, das Museum nicht mehr allein aufgrund seines Dokumentationsauftrags in den Sammlungen und aufgrund der inhaltlichen Grundlagenforschung mit den Beständen als Forschungseinrichtung zu definieren, sondern auch die medialen Eigenheiten der Ausstellung (Interpretation durch Anordnung der Dinge im Raum) als eigenständiges Format zu verstehen, das durch das Zeigen, das Über-, Unter- und Nebeneinanderstellen der Dinge Wissen erzeugen kann; Wissen, das entsteht, weil neue Erkenntnis aus dieser spezifisch deiktischen Art der Darbietung entspringt (Gfrereis/Raulff 2011, S. 104f.).

Überhaupt ist die Ausstellung seit den 1970er-Jahren immer mehr ins Zentrum der Museumsarbeit gerückt, oftmals zulasten der anderen Museumsaufgaben Sammeln, Bewahren und Forschen. Der Befund für die Gegenwart ist zwiespältig: Bei einer steigenden Zahl von Museen ist aktuell eine Rückbesinnung auf die eigenen Sammlungen und Depots zu beobachten, die sich z. B. in Studiensammlungen, Archivausstellungen oder Schaudepots manifestieren. Auf der anderen Seite wächst die Zahl der Museen, die sich weitgehend von ihren Sammlungsbeständen frei machen und stattdessen Konzeptausstellungen präsentieren, die kaum mehr auf Objekte – oder zumindest nicht mehr auf die eigenen Objekte – angewiesen sind (Weil 2004), weil sie primär Ideen in ästhetisierten Erlebnisräumen exponieren. Es mag an dieser Gemengelage liegen, die zur Rechtfertigung des eigenen Tuns nötigt, dass die expositorische Praxis des Zeigens und In-Szene-Setzens zuletzt ebenso den Ausstellungsdiskurs prägte wie Fragen der Präsenz, Performanz und atmosphärischen Wirkung der Dinge.

BIBLIOGRAFIE

- BENJAMIN Walter. 1974. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in: *Ders., Gesammelte Schriften. Bd. I.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp*, S. 471–508.
- BÖHME Gernot. 1995. *Atmosphären: Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp*.
- FIGAL Günter. 2010. *Erscheinungsdinge: Ästhetik als Phänomenologie. Tübingen: Mohr Siebeck*.
- GFREREIS Heike und RAULFF Ulrich. 2011. «Literaturausstellungen als Erkenntnisform», in: BOHNENKAMP Anne und VANDENRATH Sonja (Hg.). *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie: Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen. Göttingen: Wallstein*, S. 101–110.
- GUMBRECHT Hans U. 2004. *Diesseits der Hermeneutik: Über die Produktion von Präsenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp*.
- HAUSER Andrea. 2005. «Sachkultur oder materielle Kultur? Resümee und Ausblick», in: KÖNIG Gudrun (Hg.). *Alltagsdinge: Erkundungen der materiellen Kultur. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde*, S. 139–150 (online verfügbar unter <http://www.tvv-verlag.de/pdf/alltagsdinge.pdf>).
- TE HEESEN Anke. 2012. *Theorien des Museums: Zur Einführung. Hamburg: Junius*.
- HEIN Hilde. 2000. *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective. London, New York: Smithsonian Inst. Press*.
- KITTLER Friedrich. 2003. *Aufschreibesysteme: 1800/1900. München: Wilhelm Fink*.
- KORFF Gottfried. 2007. *Museumsdinge: Deponieren – exponieren. Hrsg. von EBERSPÄCHER Martina, KÖNIG Gudrun M. und TSCHOFEN Bernhard. Köln, Weimar, Wien: Böhlau*.
- KOSELLECK Reinhart. 2010. *Vom Sinn und Unsinn der Geschichte: Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten. Hrsg. und mit einem Nachwort von Carsten DÜTT. Berlin: Suhrkamp*.
- LÜBBE Hermann. 1982. *Der Fortschritt und das Museum: Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen. London: Institute of Germanic Studies*.
- MERSCH Dieter. 2002. *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Wilhelm Fink*.
- POMIAN Krzysztof. 1998. *Der Ursprung des Museums: Vom Sammeln. Berlin: Wagenbach*.
- SPICKERNAGEL Ellen und WALBE Brigitte (Hg.). 1976. *Das Museum: Lernort contra Musentempel. Giessen: Sonderband der Kritischen Berichte*.
- THIEMEYER Thomas. 2012. «Inszenierung und Szenografie: Auf den Spuren eines Grundbegriffs des Museums und seines Herausforderers», in: *Zeitschrift für Volkskunde (Marburg) 108/2*, S. 199–214.
- WEIL Stephen. 2004. «Collecting then, collecting today: What's the difference?», in: ANDERSON Gail (Hg.). *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift. Oxford, New York u.a.: AltaMira Press*, S. 284–291.

Autor: Thomas Thiemeier ist seit 2011 Juniorprofessor am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen, war von 2003–2006 Kurator beim Stuttgarter Architekten und Museumsgestalter HG Merz (u.a. Mercedes-Benz-Museum 2006) und 2009–2012 Projektleiter des museumswissenschaftlichen Forschungsprojekts *wissen&museum*. thomas.thiemeier@uni-tuebingen.de

disposition des objets dans l'espace), les considérer comme un format en soi, capable d'apporter de nouveaux savoirs par la présentation et l'arrangement des objets, des savoirs issus des connaissances engendrées par ce mode particulier de présentation déictique (Gfrereis et Raulff 2011, pp. 104 s.).

Quoi qu'il en soit, depuis les années 1970, les expositions occupent une place toujours plus centrale dans le travail des musées, et ce souvent au détriment de leurs autres missions : l'enrichissement et la conservation des collections ainsi que les activités de recherche. Aujourd'hui, le résultat de ces évolutions est contradictoire. Alors que le nombre de musées augmente, on observe que ceux-ci opèrent un retour à leurs propres collections et à leurs réserves, qui se traduit notamment par l'organisation de collections réservées à l'étude, d'expositions d'archives et de fonds accessibles au public. Par ailleurs, un nombre croissant de musées s'affranchissent de leurs collections pour proposer des expositions conceptuelles où les objets, du moins ceux des collections, sont à peine présents, puisqu'il s'agit avant tout de présenter des idées dans des espaces esthétiques conçus pour faire vivre une expérience. C'est sans doute cette profusion théorique qui a conduit les musées à justifier leur action, en construisant un discours sur les expositions autant marqué par la pratique de la présentation et de la mise en scène que par les questions de présence, de performance et d'effets produits par les objets eux-mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

Voir page ci-contre.

L'auteur: Thomas Thiemeier est, depuis 2011, jeune professeur d'université au Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft de l'Université de Tübingen. De 2003 à 2006, il a occupé les fonctions de commissaire d'exposition à la Stuttgarter Architekten und Museumsgestalter HG Merz (entre autres missions, citons celle pour le Mercedes-Benz-Museum, en 2006). De 2009 à 2012, il a dirigé le projet de recherche sur les musées scientifiques *wissen&museum*. thomas.thiemeier@uni-tuebingen.de

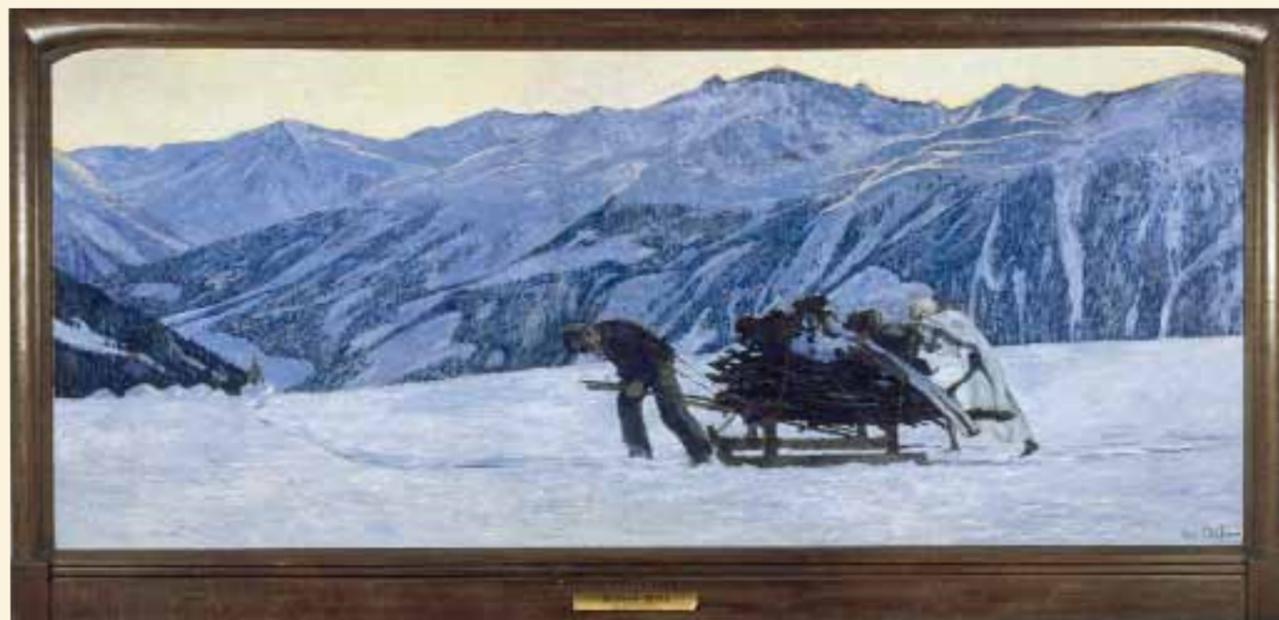
RIASSUNTO

Il contributo ripercorre il dibattito teorico sugli oggetti museali, in corso dagli anni 1980. Che cosa contrassegna un pezzo da museo? Che cosa lo differenzia da altri artefatti materiali? Privo di valore d'utilizzo ma in compenso provvisto di significato simbolico e/o di valenza estetica, l'oggetto museale si distingue dalla merce e dalla sua rispettiva importanza economica. Nel museo gli oggetti perdono la loro funzione d'uso, vengono proposti come oggetti di riflessione e trasferiti dalla memoria privata e comunicativa a quella pubblica e culturale. Come agiscono tali trasposizioni e riordinamenti sugli oggetti? Come cambia la nostra percezione degli oggetti museali?

SUMMARY

The following contribution traces the theoretical debate on museum objects that began in the 1980s. What distinguishes a museum thing, or object? What sets museum artefacts apart from other objects? Without practical value but loaded with symbolic meaning and aesthetic value, the museum object is different to a commodity which has economic significance. Confined to the museum, the things lose any practical function they once might have had and become objects of reflection, while being transferred from private, communicative to public, cultural memory. How do these transfers and realignments affect the objects? How do they change our understanding of museum objects?

UN DIPINTO DI EDMOND BILLE



EDMOND BILLE (1878–1959), *La mort et le bûcheron* (La morte e il boscaiolo), 1909. Olio su tela, 102×238 cm. Confederazione Svizzera, Ufficio federale della cultura, Berna (deposito a lungo termine al Musée d'art et d'histoire dal 1910), Inv. AP 478.
© Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel/S. Iori

Avvicinatevi! Su una pianura innevata, un uomo ricurvo trascina faticosamente verso il villaggio una slitta gravata di rami secchi. Uno scheletro drappeggiato di bianco lo aiuta a spingere il carico. Vi sembrerà di sentire il freddo glaciale e lo scricchiolio dei loro passi sulla neve. Il calar della sera fa eco all'avvicinarsi della fine dell'esistenza. La scena è ambientata nella Valle d'Anniviers, verso Chandolin.

L'opera del neocastellano Edmond Bille, stabilitosi in Vallese nel 1904, giaceva da diversi anni nei depositi del nostro museo. Ora occupa un posto d'onore sulle pareti dedicate alla collezione permanente.

Per quale motivo l'ho scelta? Sicuramente perché è un'opera manifesto, dalle possibili letture molteplici. Ma anche per la sua forza e intensità straordinarie. Al di là di ogni connotazione geografica o temporale.

L'ambientazione in un paesaggio alpestre di un soggetto esplicitamente simbolista - il primo di un ciclo di dipinti corrispondenti alle tre stagioni della vita - è indice di un orientamento verso il modernismo e, al contempo, di una

rivendicazione regionale. Se in sottofondo percepiamo il modello del grande Hodler, i riferimenti diretti vengono a Bille da Giovanni Segantini e dallo scrittore Charles Ferdinand Ramuz. Come altri artisti della sua generazione, Bille cerca la sua strada, al crocevia tra il richiamo nostalgico verso un mondo intatto e l'aspirazione a un orizzonte più vasto.

Quel che vorrei condividere con voi davanti a quest'immagine? Leggerezza e intensità luminosa, in contrasto con la gravità del soggetto: la forza tranquilla di un ordine cosmico e ineluttabile.

Antonia Nessi
Conservatrice del Département des arts plastiques e
codirettrice del Musée d'art et d'histoire di Neuchâtel.
antonia.nessi@ne.ch

UNE ESTAMPE JAPONAISE D'UTAGAWA KUNISADA

L'estampe que j'aimerais évoquer fait partie de la collection du Museum für Völkerkunde Burgdorf. Elle intégra la collection en 1953, rachetée auprès d'un artiste bernois qui avait un lien avec Burgdorf. A l'heure actuelle, l'objet se trouve dans le dépôt du musée. Il s'agit de l'œuvre intitulée *Fujikawa, 38^e station du Tōkaidō*, une estampe japonaise sur bois, de 37x25 cm, datée de 1852, réalisée par Utagawa Kunisada (1786-1865), également connu sous le nom d'Utagawa Toyokuni III, l'un des plus populaires auteurs d'estampes japonaises au XIX^e siècle. Il travailla notamment sur des représentations de scènes et de portraits d'acteurs du théâtre kabuki.

Mon contact avec cette estampe a eu lieu lorsque j'ai reçu un mandat du Museum für Völkerkunde Burgdorf pour m'occuper de la conservation-restauration d'une série de 54 estampes japonaises pour l'exposition *HIROSHIGE & KUNISADA, Faszinierende Farbholzschnitte*, présentée au Museum Franz Gertsch du 5 juillet au 9 novembre 2014, dans le cadre des 150 ans d'accords diplomatiques entre la Suisse et le Japon.

Cette estampe japonaise est à mes yeux un témoin de la maîtrise d'Utagawa Kunisada dans l'art de la gravure japonaise. Elle symbolise aussi le savoir-faire des autres intervenants qui œuvrent pour la réalisation d'estampes, comme l'éditeur, le graveur et l'imprimeur. La qualité matérielle, notamment des pigments, m'a également impressionné, car elle donne à ces estampes, aujourd'hui encore, une incroyable fraîcheur, comme si elles avaient été imprimées hier.

Mes activités de restaurateur de documents graphiques et de spécialiste en conservation préventive de biens culturels, que je réalise dans mon atelier à Burgdorf et au sein de différentes institutions en tant que consultant, me permettent d'entrer en contact avec les objets les plus divers. Des livres rares restaurés pour la Bibliothèque nationale aux objets ethnographiques traités pour le Museum für Völkerkunde Burgdorf, en passant par les papiers peints du XIX^e siècle restaurés pour le château de Mézières, la palette d'objets dont je m'occupe est toujours très variée.

Maurício Pinheiro
Restaurateur de documents graphiques, spécialiste en conservation
préventive de biens culturels. Master, Université Paris 1 Panthéon-
Sorbonne.
pinheiro.restoration@gmail.com



© Maurício Pinheiro

DAS ORIGINALE OBJEKT – MITTELPUNKT JEDER AUSSTELLUNG?

GLI ORIGINALI – PUNTO FOCAL DI OGNI MOSTRA?

SUSANNE RITTER-LUTZ

Die grosse Stärke der Museen sind die Originalobjekte und ihre Interpretationen, die sie mit den Besucherinnen und Besuchern in ein Wechselspiel bringen, sie zur Reflexion anregen und Emotionen auslösen. Was ist das Wesen des Museumsobjekts? Welchen Stellenwert hat es in Ausstellungen? Was bedeutet die Musealisierung für ein Objekt? Über diese und andere Fragen diskutieren Martin R. Schärer, Gründungsdirektor des Alimentariums in Vevey und Präsident des Ethik-Komitees von ICOM, sowie Otto Jolias Steiner, Ausstellungsgestalter und Inhaber des Kreativateliers Steiner Sarnen Schweiz AG. Das Gespräch führte Susanne Ritter-Lutz.

Das Museum und die Ausstellung leben wesentlich von den Objekten, die eine sogenannte Aura besitzen. Wie kommt denn die Aura überhaupt zustande?

Martin Schärer (MS): Zu Beginn ist es wichtig, zu definieren, was wir unter einem Objekt verstehen, und es gilt auch zwischen Museum und Ausstellung zu unterscheiden. Für ein Museum, eine Sammlung sind die Originalobjekte prägend. In einer Ausstellung können jedoch auch andere Objekte wie Kopien, Modelle etc. präsentiert werden. Eine Ausstellung ohne Objekte – Objekt in diesem weiteren Sinn gemeint – ist für mich nicht vorstellbar; die dritte Dimension ist ein wesentlicher Bestandteil einer Ausstellung.

Walter Benjamin, der den Begriff der Aura kreiert hat, beschreibt die Aura als eine besondere, nicht fassbare Faszination des Objekts, die emotional wahrgenommen wird. Diese Aussage gilt für mich vor allem für Kunstobjekte, nicht jedoch für historische oder ethnologische Objekte. Es fragt sich jedoch, ob eine ausgezeichnete Kopie eines Gemäldes unter Verwendung von alten Techniken nicht ebenfalls diese Aura haben könnte. Um eine Aura zu spüren, müssen die Betrachterin und der Betrachter gewisse Vorkenntnisse haben: Der kulturelle Zusammenhang des Objekts muss ihnen bekannt sein. So ist es zum Beispiel ein Unterschied, ob ein Schweizer oder eine japanische Touristin das Bundeshaus betrachtet. Das Gebäude hat für beide eine sehr unterschiedliche Bedeutung.

Otto Steiner (OS): Das bedeutet also, dass die Aura eigentlich erst im Kopf entsteht, in der Beziehung zwischen Mensch und Objekt. Das Objekt selbst besitzt die Aura nicht an sich. Bezüglich der Aura der Objekte entstehen grosse Diskussionen zwischen den «Auratikern» und den «Kontextualisten». Ich persönlich bezweifle stark, dass Objekte eine Aura haben. Aus meiner Sicht geht es viel eher um die emotionale Kraft, die ein Objekt hat. Ich möchte dafür ein Beispiel nennen. In der Swissarena im Verkehrshaus Luzern haben wir eine 200 Quadratmeter grosse Landkarte der Schweiz erstellt. Es ist eindrucklich, zu sehen, wie sich häufig ältere Besucherinnen

Gli oggetti originali e la loro interpretazione rappresentano per i musei un grande punto di forza, in quanto li portano a interagire con i visitatori e le visitatrici stimolandone riflessioni ed emozioni. Che cosa è l'essenza dell'oggetto museale? Quale il suo valore in seno a un'esposizione? Che cosa significa la musealizzazione per un oggetto? Di questo e altro discutono Martin R. Schärer, direttore-fondatore dell'Alimentarium di Vevey nonché presidente del comitato etico dell'ICOM, e Otto Jolias Steiner, ideatore di mostre e proprietario dell'atelier creativo Steiner Sarnen Schweiz AG. L'intervista è stata condotta da Susanne Ritter-Lutz.

I musei e le esposizioni vivono essenzialmente di oggetti che possiedono una cosiddetta aura. Come si genera l'aura?

Martin Schärer (MS): Innanzitutto è importante definire cosa si intenda per oggetto e poi occorre anche distinguere tra museo e mostra. Per un museo o una collezione gli originali sono caratterizzanti. In una mostra si possono tuttavia presentare anche oggetti quali copie, modelli o altro. Una mostra senza oggetti – intesi in senso lato – per me è impensabile; la terza dimensione è parte essenziale di un'esposizione.

Walter Benjamin, che ha coniato il concetto di aura, la descrive come un particolare, inafferrabile fascino dell'oggetto, avvertito a livello emotivo. Secondo me ciò vale soprattutto per gli oggetti d'arte, non per reperti di carattere storico o etnologico. Si pone però la domanda se una copia perfetta di un dipinto, eseguita usando le antiche tecniche, non potrebbe possedere anch'essa un'aura. Per sentire l'aura i visitatori e le visitatrici devono disporre di certe conoscenze pregresse: devono avere cognizione del contesto culturale da cui scaturisce l'oggetto. Per esempio, c'è differenza se è un turista svizzero o uno giapponese a osservare il Palazzo federale. L'edificio ha un significato molto diverso per ciascuno di loro.

Otto Steiner (OS): Ciò significa quindi che l'aura in realtà nasce nella mente, nel rapporto tra individuo e oggetto. L'oggetto in sé non possiede un'aura. L'aura degli oggetti offre materia per accesi dibattiti tra gli «auratici» e i «contestualisti». Io personalmente dubito molto che gli oggetti possiedano un'aura. Dal mio punto di vista si tratta piuttosto della forza emotiva sprigionata da un oggetto. Vorrei fare un esempio. Nella Swissarena del Museo dei Trasporti di Lucerna abbiamo realizzato una carta geografica della Svizzera di 200 metri quadrati. È interessante notare come spesso visitatrici e visitatori anziani si chinino sulla carta perché hanno scoperto una località che risveglia in loro il ricordo di avvenimenti passati. Essi sprofondano nelle loro storie; momenti altamente emozionali vengono a crearsi. E il tutto è suscitato da nient'altro che un pezzo di carta!



Leuchtturm auf dem Oberalppass. / Faro sul passo dell'Oberalp.

© Steiner Sarnen Schweiz

und Besucher auf dieser Schweizerkarte niederkauern, weil sie einen Ort entdeckt haben, der in ihnen Erinnerungen an frühere Begebenheiten weckt. Sie versinken in ihre Geschichten; hoch emotionale Vorgänge spielen sich ab. Und diese werden durch nichts als ein Stück Papier ausgelöst!

Es stellt sich auch die Frage, welches Objekt ein Original ist und welches nicht. Auch dazu möchte ich ein Beispiel nennen. Ich besitze einen Leuchtturm, der fünf Jahre alt ist und auf dem Oberalppass auf 2000 m ü. M. steht. Es ist der einzige Leuchtturm in der Schweiz, eine Kopie eines Leuchtturms in Rotterdam. Ich möchte ihn jetzt den Berg hinunterrollen lassen in Richtung Meer. Wird er damit von der Kopie zum Original, weil er mit diesem Vorgang eine eigene Geschichte hat?

MS: Ob ein Objekt ein Original ist oder nicht, hängt von seinem Kontext ab. Offenbar ist das Objekt der erste Leuchtturm auf einem Berg – und damit ist es meiner Meinung nach bereits ein Original, auch wenn es einem Vorbild in den Niederlanden nachgebaut ist.

SUSANNE RITTER-LUTZ: Ein interessantes Beispiel für die Frage zur Entstehung der Aura eines Objekts ist das Gemälde «Die Hochzeit von Kana», das Paolo Veronese 1563 für das Kloster San Giorgio Maggiore in Venedig malte. Bevor Napoleon das Ölgemälde 1797 nach Paris verschleppte, wo es heute im Louvre zu besichtigen ist, schmückte es die Rückwand des von Andrea Palladio errichteten Refektoriums im Kloster. Seit 2007 hängt am originalen Standort ein äusserst präzies erstelltes Faksimile, das sich in den dazu passenden architektonischen Rahmen einfügt. Beobachtungen zeigen nun, dass sich für die Besucherinnen und Besucher in San Giorgio die Frage stellt, ob nicht das Faksimile am originalen Standort eine grössere Authentizität besitzt als das Original in seinem opulenten vergoldeten Rahmen,

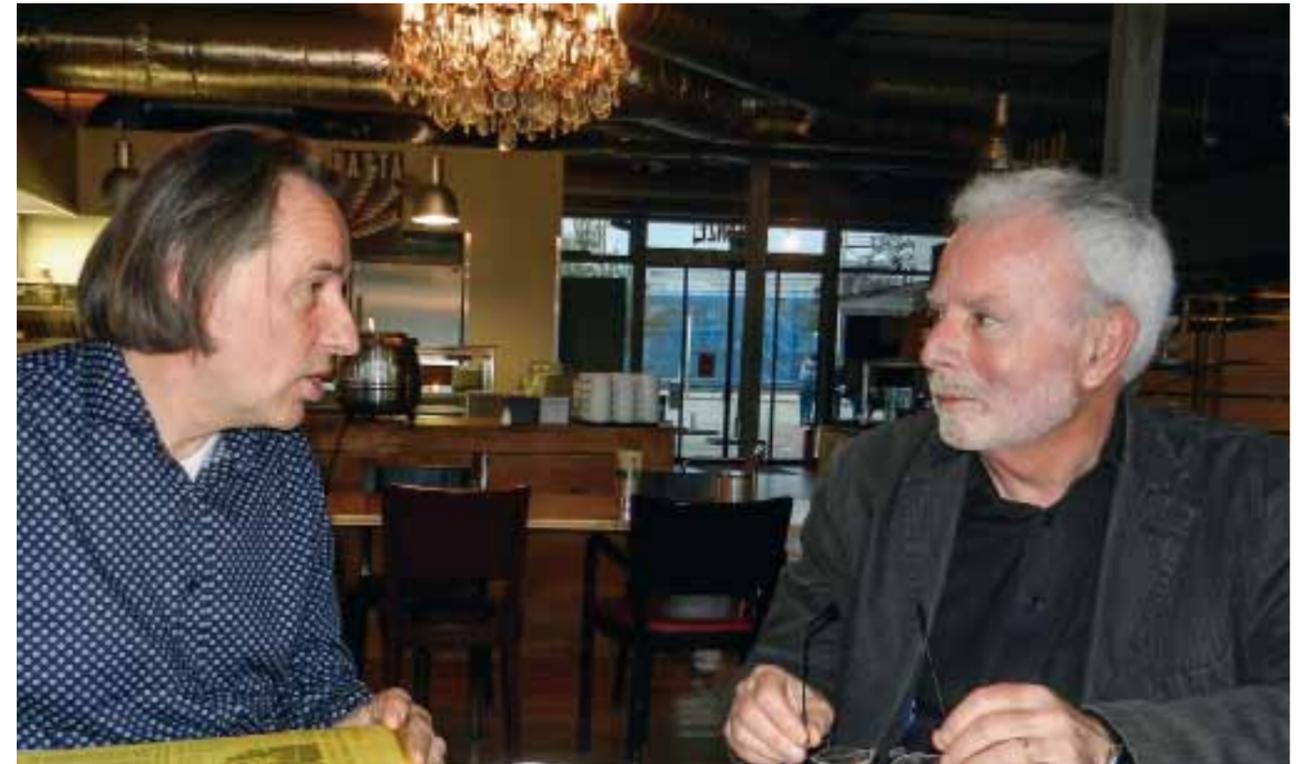
in einem völlig veränderten Zusammenhang. Die Aura des Originals wird ebenso der Kopie zugeschrieben.

MS: Im Louvre überwiegt der Originalcharakter des Bilds, in San Giorgio nimmt man den Kontext des Gemäldes stärker wahr. Das ist die Polysemie (Vielseitigkeit) der Objekte. Das Objekt selbst kann alles sein. Seine Bedeutung hängt davon ab, in welchem Zusammenhang es gezeigt wird und nicht allein vom Objekt selbst.

Otto Steiner, Sie haben einmal ausgesagt «Originale sind sekundär, auf die Botschaft kommt es an». Wie gehen Sie in Ihrer szenografischen Tätigkeit mit Objekten um? Welchen Stellenwert haben die Objekte für Sie?

OS: Das Kreativatelier Steiner Sarnen Schweiz versteht sich in erster Linie als Erzähler. In unseren Ausstellungen liegt deshalb der Schwerpunkt auf einer Geschichte. Ob und wie wir Objekte integrieren, hängt von verschiedenen Faktoren ab: vom Thema, von den Anforderungen der Kundschaft und auch davon, ob überhaupt Objekte vorhanden sind. Häufig ist ja dem Zufall geschuldet, was erhalten blieb und was nicht. Als wir in Schloss Neuenbürg (Baden-Württemberg D) die 900-jährige Geschichte des Schlosses erzählen sollten, standen uns nur Objekte aus einer Gerümpelkammer zur Verfügung, von denen die ältesten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammten. Mit dem Trick, dass wir supponierte Objekte in weisse Tücher verpackten – wie in einem Hotel in der Zwischensaison – und die wenigen Originale daneben stellten oder hängten, wurden wir der Situation gerecht, dass ursprünglich sicher wesentlich mehr Objekte vorhanden waren.

Andererseits gestaltet unser Atelier auch «Auratiker-Ausstellungen». Im Historischen Museum Luzern haben wir



Otto Jolias Steiner und Martin R. Schärer im Gespräch. / Otto Jolias Steiner e Martin R. Schärer a colloquio.
© Susanne Ritter-Lutz

Ci si chiede anche quale oggetto sia originale e quale no. Anche a questo proposito vorrei citare un esempio. Posiedo un faro, vecchio di cinque anni, piazzato sul passo dell'Oberalp a 2000 metri sopra il livello del mare. È l'unico faro in Svizzera, copia di un faro di Rotterdam. Lo vorrei far rotolare giù dalla montagna in direzione del mare. Forse che la copia diventerebbe un originale perché con questa vicenda avrebbe una propria storia?

MS: Che un oggetto sia o meno un originale dipende dal suo contesto. A mio parere, il solo fatto che l'oggetto è il primo faro in cima a una montagna lo rende un originale, anche se è stato copiato da un modello olandese.

SUSANNE RITTER-LUTZ: Un esempio interessante circa la nascita dell'aura è il dipinto «Le nozze di Cana» eseguito da

Paolo Veronese nel 1563 per il monastero di San Giorgio Maggiore a Venezia. Prima che Napoleone se ne appropriasse trafugandola a Parigi nel 1797, dove è oggi conservata al Louvre, la grande tela ornava la parete di fondo nel refettorio palladiano del monastero. Dal 2007 è collocato nella sede originaria un facsimile realizzato con estrema precisione e perfettamente inserito nell'antica cornice architettonica. Si è ora osservato che per le visitatrici e i visitatori di San Giorgio si pone la questione se il facsimile sistemato nel luogo iniziale non possa vantare una maggiore autenticità rispetto all'originale nella sua opulenta cornice dorata in un contesto totalmente diverso. L'aura dell'originale viene attribuita anche alla copia.

MS: Al Louvre prevale il carattere originale del quadro, a San Giorgio si coglie maggiormente il contesto del dipinto.

Ecco la polisemia (pluralità di significati) degli oggetti. L'oggetto può essere tutto. Il suo significato dipende dall'ambito in cui viene esibito e non dall'oggetto stesso.

Otto Steiner, lei una volta ha affermato che «gli originali sono secondari, quel che importa è il messaggio». Come gestisce gli oggetti nella sua attività scenografica? Che valore hanno per lei gli oggetti?

OS: L'atelier creativo Steiner Sarnen Schweiz si intende prima di tutto come narratore. Nelle nostre esposizioni il punto focale è perciò sempre una storia. Se e come vi integriamo degli oggetti, dipende da svariati fattori: dal tema, dalle richieste dei fruitori e anche dal fatto che ci siano o meno oggetti disponibili. Spesso si deve al caso se qualcosa si è

beispielsweise eine Depotsituation mit 25.000 Originalobjekten auf 600 Quadratmetern inszeniert. Die Botschaft dieser Objekte heisst «wir sind eine Sammlung». Die Systematik der Anordnung der Objekte ist, wie in einem Lager, ihre Grösse. So liegt z. B. ein Langspiess neben einem Alphorn. Die Geschichten zu den Objekten werden in einem zweiten Teil des Museums, einem «inszenierten» Lager, erzählt. Schauspielerinnen und Schauspieler vermitteln diese Geschichten und zeigen gleichzeitig auch, dass Geschichte nicht rekonstruierbar ist.

MS: Der letzte Punkt ist sehr wichtig: Geschichtsdarstellungen haben immer ein subjektives Moment. Deshalb plädiere ich für die deklarierte Autorenausstellung. Das Medium Museum hat bei den Besucherinnen und Besuchern eine hohe Glaubwürdigkeit. Da das Museum Originalobjekte besitzt, sind aus der Sicht des Publikums auch die Geschichten richtig, die von den Fachleuten zu den Objekten erzählt werden. Hier haben die Ausstellungsmacherinnen und -macher eine grosse Verantwortung. Deshalb wäre es auch wichtig, dass in Ausstellungen vermehrt die Autorschaft und damit die spezielle Sichtweise unter vielen möglichen Sichtweisen deutlich gemacht werden.

OS: Wichtig ist, dass eine klare Position vermittelt wird, das Thema authentisch umgesetzt wird. Wenn eine Ausstellung klösterlichen Alltag darstellen wird, so sind die Stichwörter dazu Knien, Beten, Rhythmus, Arbeiten ... – man müsste eigentlich eine Mistgabel ausstellen. Mit den vorhandenen und ausstellungswürdigen Objekten, Monstranzen und anderen kirchlichen Geräten, wird man dem Thema nicht gerecht. Konserviert wurde das Wertvolle, damit jedoch auch das Zufällige.

Das Musealisieren der Objekte kann Informationsverlust oder Informationsgewinn bedeuten. Worin liegt der Verlust, worin der Gewinn?

MS: Musealisieren bedeutet primär, das Objekt in einen anderen Kontext stellen. Das ist grundsätzlich ein Verlust, weil das Objekt seinen ursprünglichen Zusammenhang verliert. Jedes Museumsobjekt hat jedoch zwei Seiten: seine physische Präsenz und seinen Informationsgehalt, das Materielle und das Immaterielle. Es ist ein Ding der Sachkultur und gleichzeitig ein Informationsträger. Das Sammeln der immateriellen Informationen rund um ein Objekt gehört zu den Grundaufgaben der Museumsfachleute. Diese Dokumentation der Informationen über den originären Kontext stellt den Gewinn dar.

OS: Was das Musealisieren für die Objekte bedeutet, welche Werte aus der Sicht der Besucherinnen und Besucher damit verbunden sind, haben wir bei einer Ausstellungsinszenierung im Tiroler Volkskunstmuseum in Innsbruck (A) erlebt. Neben einer sehr konventionellen Ausstellung in der Studiensammlung war es auch unser Ziel, die Vielfalt der Objekte zu zeigen, die den Weg ins Museum finden. Da wir die Idee, die Museumsgegenstände ohne Vitrinen zu zeigen, nicht umsetzen konnten, haben wir Ausstellungsobjekte in verschiedenen Trödlerläden zusammengekauft. Sie stehen nun im Eingangsraum der Ausstellung und mittendrin eine Figur des Luzifer in einer Vitrine – der Teufel ist das einzige Originalobjekt aus der Museumssammlung in dieser Inszenierung. Die zugekauften Objekte laufen keine Gefahr, gestohlen zu werden. In der Logik des Publikums sind sie wertlos, da sie ja nicht in Vitrinen ausgestellt sind. Im ganzen Museum haben wir zudem die Wörter «Ware» und «wahr» verteilt und spielen so zusätzlich mit der Begrifflichkeit von wertvoll und wertlos.



Tiroler Volkskunstmuseum in Innsbruck (A). / Museo dell'arte popolare tirolese di Innsbruck (A).
© Steiner Sarnen Schweiz

conservato o è andato perduto. Quando dovevamo raccontare i 900 anni di storia del castello di Neuenbürg nel Baden-Württemberg avevamo solo pezzi provenienti da una stanza di sbratto, i più antichi dei quali risalivano al massimo alla metà del XIX secolo. Con l'espedito di coprire i supposti oggetti con teli bianchi – come in un albergo fuori stagione – e di disporre o appendere i pochi originali tutt'intorno, abbiamo reso l'idea che un tempo vi fossero di certo molti più oggetti.

D'altro canto il nostro atelier allestisce anche delle cosiddette «esposizioni auratiche». Nel museo storico di Lucerna, per esempio, abbiamo messo in scena una situazione di deposito con 25'000 oggetti originali disposti su 600 metri quadrati. Il messaggio trasmesso da questi oggetti è «noi siamo una

collezione». Gli oggetti sono ordinati per grandezza secondo lo stesso sistema che vige nei depositi. Così, un'alabarda si trova accanto a un corno delle Alpi. Le storie su tali oggetti vengono narrate in un'altra parte del museo, in un magazzino «inscenato». Attrici e attori raccontano queste storie e dimostrano al contempo che la Storia non è ricostruibile.

MS: Quest'ultimo punto è molto importante: le rappresentazioni storiche dipendono sempre da un'ottica soggettiva. Proprio per questo sono un fautore della mostra dichiaratamente d'autore. Presso le visitatrici e i visitatori il museo gode di un'elevata credibilità come mediatore culturale. Dato che il museo è il proprietario di oggetti originali, dal punto di vista del pubblico sono vere

anche le storie narrate dagli esperti su tali oggetti. Qui gli organizzatori di mostre hanno una grande responsabilità. Per questo motivo sarebbe importante insistere maggiormente sull'autorialità e con ciò sulla particolare prospettiva rispetto alle tante possibili.

OS: È importante che si trasmetta una posizione chiara e si attui il tema in modo autentico. Se una mostra deve rappresentare la vita quotidiana in un convento, i concetti chiave sono ingnocchiarsi, pregare, ritmo, lavoro... – in verità si dovrebbe esporre un forcone da letame. Con i pezzi disponibili e degni di essere esposti, quali ostensori e altre suppellettili liturgiche, non si rende giustizia al tema. Si sono conservate le cose di valore, ma con esse anche quelle accidentali.

“MUSEUMS SHOULD MAKE US THINK WHAT LIFE MEANS TO US”

« LES MUSÉES NOUS FONT RÉFLÉCHIR AU SENS DE NOTRE VIE »

GABY FIERZ

Orhan Pamuk, writer and Nobel Laureate of Literature in 2006, created a museum based on a collection of everyday objects and then wrote a novel about it: The Museum of Innocence. It's a story about a lost love and the people's life in Istanbul in the second half of the 20th century. The museum received the European Museum of the Year Award in 2014. Orhan Pamuk talks about the power of objects and museums to remember and represent relationships, history, culture and religion. He argues for a more innovative and independent museum practice. The interview with Gaby Fierz took place in Istanbul.

*Where does your fascination for objects come from?
Why are you captivated by them?*

Fascination is a romantic word. I'm a writer, and the objects I know and experience carry more than their daily use value. They are carriers of our memories, things in themselves, they carry the weight of experience and through them we remember our past. Objects witness the past which we sometimes wish to change, forget, delete or simply ignore. It's not a romantic fascination, rather, it's paying attention to what you can do with and exploring what you can see with the help of objects.

Why did you choose Museum of Innocence as the name of both the novel and the museum? Are objects innocent? And if yes, why?

It has to do with the naiveté of all the middle-class people who watch TV. Webster's Dictionary defines innocence as artlessness. We have something similar to that in Turkish. The connotations of innocence may also include naiveté, artlessness, or people not having any pretensions. Of course, another connotation relates to the topic of gender. Museum of Innocence refers to virginity. Even among upper class westernized Turks of the 20th century, virginity is loaded with the notion of innocence.

Objects by themselves don't mean anything, but because they have the power to make us remember and to represent all those troubled relations, they may even look criminal while in themselves they are quite innocent.

If you go to the Museum of Innocence, the objects there, by themselves, have no meaning. Meaning emerges either if we've read the novel and understand the objects through the novel, or, in case we haven't, through the layout, the design and the sequence of objects in the museum where they are arranged in such a way that, even if you haven't read the novel, you can feel the story.

So my point is that it is not the viewing of the objects that counts, but understanding the social web that lends the objects their aura and perspective. The object

Prix Nobel de littérature 2006, Orhan Pamuk a créé un musée à partir d'une collection d'objets quotidiens. Il en a aussi fait le sujet de son roman « Le Musée de l'innocence », qui retrace l'histoire d'un amour perdu et la vie à Istanbul dans la seconde moitié du XX^e siècle. En 2014, son musée a reçu le prix du Musée européen de l'année (EMYA). Orhan Pamuk nous parle ici du pouvoir qu'ont les objets et les musées, celui de faire revenir à la mémoire, de matérialiser les relations humaines, l'histoire, la culture, la religion. Il plaide pour une pratique muséale plus novatrice et plus libre. Cette interview accordée à Gaby Fierz a eu lieu à Istanbul.

D'où vous vient cette fascination pour les objets ? Pourquoi vous captivent-ils ?

Fascination est un terme romantique. Je suis écrivain, et la valeur des objets qui me sont familiers dépasse celle de leur usage quotidien. Ce sont des vecteurs de mémoire. En eux-mêmes de simples choses, mais qui portent le poids de l'expérience. C'est à travers eux que nous nous souvenons. Ils témoignent de ce passé que nous aimerions parfois changer, oublier, effacer ou simplement ignorer. Il n'y a aucune fascination romantique là-dedans. Il s'agit plutôt d'être attentif à ce qu'on peut faire des objets, d'explorer ce qu'ils nous donnent à voir.

« Le Musée de l'innocence » est à la fois le nom de votre musée et le titre de votre roman. Les objets sont-ils innocents ? Et, si oui, pourquoi ?

C'est en rapport avec la candeur de la classe moyenne, celle qui regarde la télévision. D'après le dictionnaire *Webster*, en anglais, innocence est synonyme de naïveté. En turc, on fait le même rapprochement. Parmi les connotations de l'innocence, il y a la candeur, la naïveté, la mentalité des gens sans prétention. Une autre connotation est bien sûr liée au genre féminin. Le Musée de l'innocence fait aussi référence à la virginité. Dans la société turque, même les classes supérieures occidentalisées du XX^e siècle associent la virginité à l'innocence.

Les objets en eux-mêmes n'ont aucune signification particulière, mais comme ils ont le pouvoir de faire revenir à la mémoire et de matérialiser des relations parfois troubles, on peut les juger criminels alors qu'ils sont parfaitement innocents.

Les objets que vous voyez au Musée de l'innocence n'ont aucune signification en eux-mêmes. Leur sens découle de leur redécouverte tels qu'ils sont décrits dans le roman, soit, si on ne l'a pas lu, de leur agencement, leur forme, leur succession. Ils ont été disposés de sorte que, même sans connaître le roman, on peut ressentir intuitivement l'histoire.

Ce qui importe, n'est pas le fait de voir les objets, mais de comprendre les liens sociaux qui leur donnent leur aura et les mettent en perspective. L'objet



Box 37 "The Empty House" / Boîte 37, « Maison vide ».
© Masumiyet Müzesi – Museum of Innocence



Orhan Pamuk, novelist and curator of the Museum of Innocence / L'écrivain Orhan Pamuk, créateur du Musée de l'innocence.
© Masumiyet Müzesi – Museum of Innocence

reveals a chain of memories and relationships, of history, culture and religion – all the things humanity should address can be represented through objects because they are embedded in these social relations.

When objects become museum objects they cease to be in their natural surrounding, they lose their function as useful objects, let's say they undergo a transformation. Usually they will be classified scientifically. How are they classified in your museum? What's your approach?

My approach, my museum, is unique in the sense that it's the story that joins the objects together – the

history is a fictive one. So in the Museum of Innocence the narrative that connects the objects is the story I wrote. It has also the function of a city museum because my story is about the life of the people of Istanbul between 1950 and the end of the 20th century. The objects I collected are items from flea markets, objects belonging to people of Istanbul, from Cihangir and from the streets around the museum. I collected them for the museum and the novel, this means they are being exhibited in their natural surrounding. Plundering, acquiring, procuring objects from other civilisations, from other countries, and putting them in a museum is problematic and critical in itself. But it's not the core of the problem – in fact, in some

cases it can even be a good thing. The real problem is the way museums and exhibitions approach the objects, tag the items and categorize them, the way the objects are embedded in a system of knowledge that is defined by the museum and not by the objects themselves, while the visitors are made to believe that it is the objects that are telling their story. The way the visitors believe this rhetoric is what upsets me, not so much the fact that, let's say, the British Museum holds and shows African, Muslim, Iraqi, or Turkish objects per se. I'm not questioning that so much. I'm challenging the rhetoric of the vocabulary and the grammar the museum applies. That is what's really disturbing. Take, for example, the Africa Museum in Belgium:

révèle un enchaînement de souvenirs et de relations faits d'histoire, de culture et de religion. Toutes les choses qui, en principe, préoccupent l'humanité peuvent être représentées par des objets, parce qu'ils sont ancrés dans les relations sociales.

Lorsque des objets sont exposés dans un musée, ils ne sont plus dans leur environnement naturel, ils perdent leur fonction utilitaire, on peut dire qu'ils subissent une transformation. On en établit généralement une classification scientifique. Comment sont-ils classés dans votre musée ? Quelle est votre approche ?

Mon approche et mon musée sont uniques, dans le sens où les objets sont liés entre eux par une histoire, une fiction. Dans Le Musée de l'innocence, ce récit est précisément le roman que j'ai écrit. Mais il s'agit aussi d'un musée d'histoire, celle d'une ville, car mon roman évoque la vie des Stambouliotes de 1950 à la fin du xx^e siècle. Les objets que j'ai rassemblés viennent des marchés aux puces, ils ont appartenu à des habitants d'Istanbul, du quartier de Cihangir et des rues avoisinant le musée. Je les ai collectionnés à la fois pour le musée et le roman, et ils sont donc exposés dans leur environnement naturel. Collecter des objets d'autres civilisations ou d'autres pays par pillage, achat ou tout autre moyen pour ensuite les mettre dans un musée est problématique et critiquable en soi. Mais ce n'est pas là le fond du problème. En réalité, dans certains cas, ça peut même être une bonne chose. La vraie question est la façon dont les musées et les expositions traitent ces objets, les étiquettent et les catégorisent ; c'est la manière dont on les intègre dans un système de connaissances défini par le musée et non par eux-mêmes, tout en faisant croire aux visiteurs que ce sont eux qui nous racontent leur histoire. Que les visiteurs acceptent cette rhétorique me ré-

volte bien davantage que de voir un établissement comme le British Museum détenir et exposer des objets africains, musulmans, irakiens ou turcs. Ce n'est pas ce que je remets le plus en question. Je conteste la rhétorique, le vocabulaire et la grammaire employés par les musées. Voilà ce que je trouve vraiment dérangeant. Prenez par exemple le Musée de l'Afrique centrale, à Bruxelles. Les objets qui y sont exposés ont été réunis au prix d'un pillage éhonté et témoignent de la mort de millions de Congolais. Je doute fort que cette histoire y soit représentée avec réalisme.

Nous devons donc, d'une part, nous pencher sur le pouvoir qu'ont les musées de conserver et protéger notre héritage culturel et, d'autre part, évaluer leurs méthodes d'exposition afin de doter les objets qu'ils détiennent d'une rhétorique et d'une signification qui les autorisent à raconter leur propre histoire, en nous permettant ainsi de découvrir toute la vérité.

Les musées et les expositions sont toujours des représentations. Ne dépendent-elles pas d'abord de celui qui les crée, de celui qui a la parole ?

Vous avez tout à fait raison. J'ai rédigé un manifeste pour les musées, en soutenant que les petits établissements conviennent mieux pour comprendre ce qui fait de nous des êtres humains. Le problème de la représentation s'accroît avec la taille du musée. Les communautés importantes – nations, grandes entreprises, groupes désireux de se présenter eux-mêmes – réclament un degré plus élevé de mensonges, d'artifices rhétoriques et d'affirmations inexacts, car tous tiennent à se montrer sous le meilleur jour possible en dissimulant des parts essentielles de la vérité.

Vous avez écrit un roman sur une collection d'objets et créé un musée avec la même collection. Ce sont en fait deux

manières de raconter une histoire. En quoi la création du musée a-t-elle été différée de l'écriture du roman ?

La différence tient tout bonnement à ce qui distingue les arts plastiques de la littérature. La chose est difficile à résumer. Je peux seulement vous dire que j'ai d'abord voulu être peintre, devenir artiste. Pour moi, la création d'œuvres d'art est plus naturelle que l'écriture et j'ai attendu mes 20 ans pour faire mes premiers pas d'écrivain. C'est une activité plus intellectuelle, plus logique ; quand je dessine ou quand je peins, je crée avec mes mains, mes doigts, et je me sens davantage comme un artisan. Mais si vous me demandez de généraliser – « Monsieur Pamuk, vous avez raconté une histoire avec des mots et une histoire avec des objets, quelle est la différence ? » –, j'ignore totalement ce que je pourrais vous répondre !

Pouvez-vous malgré tout nous éclairer sur la méthode utilisée et l'expérience vécue pendant l'écriture de votre roman et lors de la création du musée ?

En art comme en littérature, les essais et les erreurs sont nombreux. Vous écrivez une phrase, mais elle vous déplaît et vous la rejetez. Vous terminez un paragraphe, un chapitre, puis vous les remaniez. On pourrait dire à peu près la même chose de la création d'un musée. Bien sûr, j'avais une idée de sa composition et de sa réalisation, mais le principe d'essai et d'erreur – autrement dit faire une tentative et voir si ça fonctionne – a toujours été présent. Voilà en résumé les méthodes que j'utilise pour l'écriture, et que j'ai aussi mises en œuvre pour créer le Musée de l'innocence.

Vous êtes-vous inspiré d'autres musées ?

Oui. Ce sont de petits établissements, comme le Musée Gustave Moreau, à Paris, le Sir John Soane's Museum, à Londres ou le Museu Frederic Marès, à Barcelone, qui m'ont donné

the objects displayed there are the result of shameless plundering and the killing of millions of Congolese people. I very much doubt that history is realistically represented in the museum.

So what we have to do is address the power of museums to save and protect our cultural heritage, on the one hand, and, on the other, evaluate exhibition methods in order to lend a rhetoric and meaning to these objects so that they have the power to tell their own stories, enabling us to discover the whole truth.

Museums and exhibitions are always representations. It depends on who represents, who is speaking?

You're absolutely right. I once wrote a manifesto for museums, arguing that small museums are more appropriate for understanding the humanity of people. The bigger the museum, the larger the problem of representation. Large communities – nations, companies, groups wishing to represent themselves – are more or less asking for lies, for a misleading rhetoric, for false statements, because everyone wants to represent him or herself better than in reality and hide vital parts of the truth.

You wrote a novel based on objects and you created a museum with the same collection. These are two different ways of storytelling. What was the difference between creating a museum and writing a novel?

The difference is simply the difference between literature and art. It's difficult to sum up. All I can say of myself is that I first wanted to be a painter, an artist. For me, doing art things is more natural than writing which I only began in my twenties. For me writing is more intellectual, more logical; when I draw or paint, I do art more with my hands and fingers, and it makes me feel more like a craftsman. But, on the other hand, if you asked me to generalize, like:

Mr Pamuk, you told a story with words and you told a story through objects, what is the difference? My God, I wouldn't know the answer.

Okay, but can you tell us something about the method you applied and the experience you had whilst writing the novel, on the one hand, and while creating the museum, on the other?

In art as in literature there is a lot of trial and error. You write a sentence but you don't like it, so you turn it down. You write a paragraph, you write a chapter, you turn it around, and more or less the same is true of setting up a museum. Of course I have an idea of the composition and how I wish to execute it, but the principle of trial and error – testing to see whether it looks right – always come in. Basically these are my methods both when I write and when I created the Museum of Innocence.

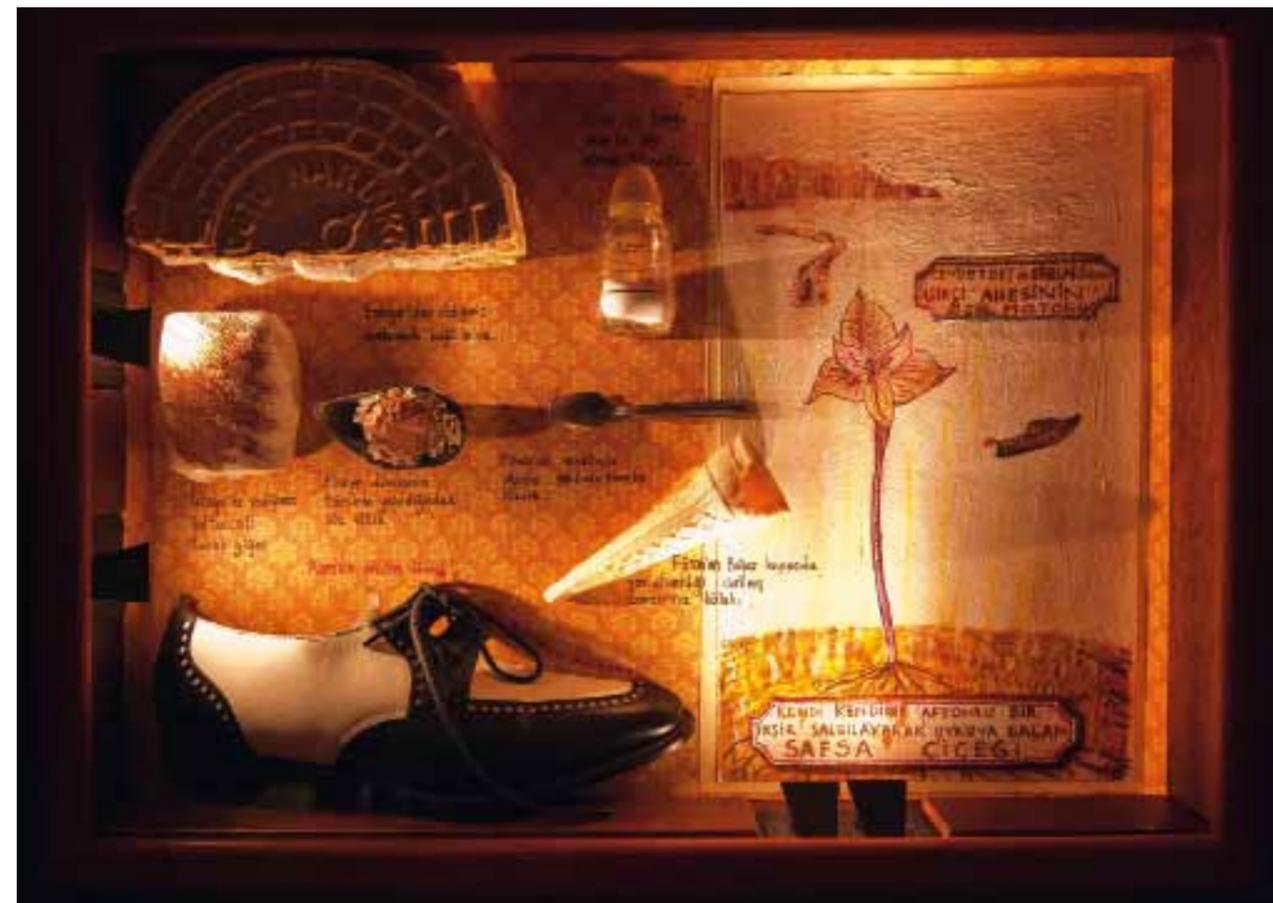
Were there any models of museums that gave you inspiration for your own museum?

Yes, small museums like the Gustave Moreau Museum in Paris, Sir John Soane's Museum in London, or the Museu Frederic Marès in Barcelona made me think about the idea of a new museum.

I'm happy we're doing this interview. I think it's important that museum people communicate and debate with each other. It's a bit like the situation the genre of the novel was in, let's say, around the end of 19th and the beginning of the 20th century. Nobody talked about the art of the novel, they talked about Swedish, English, Swiss, or French literature, and associated literature with a nation's history. What I'm trying to say is that museums, just like novels in the mid-19th and early 20th centuries, are very interesting places in the sense that they address our humanity, make us think about the meaning of our lives, and help us search for a place

in the world. But museum people usually feel that they don't have the right or the power to discuss these issues, because it's other people who come up with the ideas and provide the money, while they merely have to execute what other people tell them to do. They feel like craftsmen who are there to execute the ideas of rich people, of powerful politicians and statesmen or of the owners of wealthy foundations, so they do not approach the projects from a critical perspective. They merely accept orders and carry out what they are told to do. Fortunately we still have the Biennales – the last free spaces – which are open to experiments. I argue that museums should try to be like a Biennale. More money and resources should go to the small museums where independent curators can help us to think differently, rather than slavishly executing the ideas of rich sponsors who provide the resources. I argue that museum people should be more self-confident, challenge ideas, be inventive and come up with more innovative and critical exhibition methods.

Author: Gaby Fierz is head of the education and outreach service of the Museum der Kulturen Basel. gaby.fierz@bs.ch



Box 51 "Happiness Means Being Close to the One You Love" / Boîte 51, « Le bonheur, c'est seulement d'être auprès de la personne qu'on aime ». © Masumiyet Müzesi – Museum of Innocence

l'idée de créer un nouveau lieu d'exposition. Je suis heureux d'avoir l'occasion de faire cette interview. Il est important que les professionnels des musées communiquent et débattent entre eux. Il y a des similitudes avec la situation du roman à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Personne ne parlait du genre romanesque, mais de littérature suédoise, anglaise, suisse ou française, en l'associant à l'histoire de chaque nation. Ce que j'essaie de dire, c'est que, tout comme les romans de cette époque, les musées sont très stimulants, dans la mesure où ils s'adressent à notre humanité, où ils nous font réfléchir au sens de notre vie et nous aident à chercher notre place dans le monde. Mais les collaborateurs des musées pensent généralement qu'ils n'ont ni le droit ni le

pouvoir de débattre de ces questions, parce que les idées et le financement sont le fait d'autres personnes dont ils ne sont que les exécutants. Ils se considèrent comme des artisans chargés de réaliser les idées de donneurs d'ordre fortunés, d'hommes politiques influents, d'hommes d'Etat ou de propriétaires de fondations prospères, si bien qu'ils ne développent pas une approche critique. Ils se contentent de recevoir des instructions et de mettre à exécution ce qu'on leur demande de faire. Heureusement, les biennales d'art – derniers espaces libres – sont encore ouvertes aux expériences. Je soutiens que les musées devraient s'efforcer d'être comme une biennale. Davantage de ressources devraient être attribuées à de petits établissements dont les conservateurs

indépendants pourraient nous aider à penser différemment, plutôt que de nous en tenir passivement aux idées de riches sponsors. Je soutiens que les collaborateurs des musées devraient avoir davantage confiance en eux, discuter des idées à mettre en œuvre, être inventifs et proposer des méthodes d'exposition plus novatrices et plus critiques.

Auteure: Gaby Fierz est cheffe du département formation et communication auprès du Museum der Kulturen, à Bâle. gaby.fierz@bs.ch

UN VAISSELIER D'HÉLÈNE HANTZ



HÉLÈNE HANTZ, vaisselier avec décor végétal, vers 1910, 194x125x56 cm.
© MAHF/Primula Bosshard

Fribourg a toujours été pour moi synonyme d'épanouissement et d'indépendance. J'y suis venue vivre à plusieurs reprises pour m'y établir enfin définitivement il y a un an. D'abord en tant que réceptionniste, puis comme agente de surveillance, je suis entrée dans l'équipe du Musée d'art et d'histoire de Fribourg (MAHF) en 2012, à l'âge de 34 ans, mais le musée fait partie de ma vie depuis le début de mes études en histoire, histoire de l'art et ethnologie à l'Université de Fribourg dès 1998. Le MAHF est un peu mon *home sweet home* professionnel et j'y passe de très beaux moments. C'est un doux écrin serti lui-même dans cet écrin majestueux qu'est la ville.

L'œuvre que j'ai choisi de vous présenter est le dressoir avec décor végétal créé par Hélène Hantz vers 1910. Exposé dans notre exposition permanente, il provient d'un ménage privé et s'inscrit dans la lignée des objets artisanaux qui furent transférés au MAHF lorsque le Musée industriel, fondé par le Conseil d'Etat sous l'impulsion de Georges Python et de ses collaborateurs, ferma au milieu du XX^e siècle. Sur le modèle du Musée des arts et métiers de Zurich, le Musée industriel montrait des objets destinés à devenir des exemples et des sources d'inspiration pour les métiers artisanaux et artistiques.

C'est à cette même époque que des femmes comme Hélène Hantz ont commencé à prendre conscience de leur besoin d'émancipation et de ce qu'elles pouvaient apporter en s'imposant dans des domaines masculins. Le chemin n'allait pas être facile, mais c'est grâce à toutes ces femmes qui ont un jour « osé » que nous pouvons aujourd'hui occuper un poste dans le cadre de métiers ou de branches artistiques auparavant réservés aux hommes, ce qui est mon cas aujourd'hui au sein du MAHF.

Ce meuble art nouveau, qui marque la fin de ma ronde dans le plus ancien des bâtiments du MAHF, m'a toujours attirée par sa fraîcheur, ses lignes élancées, la finesse de ses ombellifères, leur asymétrie au niveau des panneaux du corps inférieur, le travail rappelant ces sublimes laques asiatiques qui me fascinent depuis toujours. Les couleurs sont les miennes également, tons orangés, verts, rosés par le passé, blanches puretés et noires affirmations. Et, détail espiègle, deux petits escargots en guise de boutons de tiroirs... J'aime tout dans ce dressoir.

Emilie Murith
Agente de surveillance au Musée d'art et d'histoire Fribourg.
emiliemurith@yahoo.fr

GLASIERTE VASE VON HANS LIFKA



© Ariane Dannacher

Die abgebildete Vase gehört zu einem Konvolut keramischer Gefässe, das 1996 ins Museum Schiff kam. Sie stammt aus den Kera-Werken, die von 1933 bis 1996 an der Kaisterstrasse in Laufenburg sanitäre Apparate und Haushaltsgeschirr produzierten. Momentan weilt das Gefäss im Depot des Museums. Die Glasur erinnert an Gold oder an die Strahlen der Sonne, und für mich ist diese Vase mit ihrer leuchtenden Glasur der absolute Spitzenreiter der keramischen Sammlung des Museums.

Der Schöpfer dieses Stücks ist Hans Lifka (1905–1996). Gebürtig aus Teplitz-Schönau, Böhmen, besuchte er in seiner Heimatstadt von 1920 bis 1923 die Deutsche Staatsfachschule für Keramik und verwandte Kunstgewerbe, die er 1925 mit der Meisterprüfung als Hafner und Töpfer abschloss. Nach weiterführenden Studien an der Akademie für angewandte Kunst in Wien wurde er schliesslich 1938 in Teplitz-Schönau zum Professor ernannt. Dort lehrte und arbeitete er bis zu seiner Einberufung in den Wehrdienst 1942.

Nach Laufenburg kam der Keramiker 1951 durch das Angebot eines Studienfreundes. In den Kera-Werken konnte sich Lifka neben den Entwürfen für Geschirr wieder den Glasuren zuwenden. Er experimentierte unter anderem mit dem

hochgiftigen Berylliumoxid (BeO) und Oxiden der Seltenen Erden wie Europium oder Erbium. Die Arbeit mit diesen kostspieligen Glasuren war für den Künstler eine Herausforderung. Doch auch andere Glasuren wie die vorliegende Goldkristallglasur verdeutlichen Lifkas Meisterschaft. Diese faszinierenden Formen entstehen während des Abkühlens im Ofen, indem Stoffe in der flüssig gewordenen Schmelze kristallisieren. Der Prozess ist dem Entstehen von Eisblumen an einem Fenster vergleichbar.

Arnold Zahner (1919–2005), der in Rheinfelden/AG tätige Keramiker, pflegte zu Hans Lifka freundschaftlichen Kontakt. Die beiden unterhielten sich oft über technische Fragen, und es fällt auf, dass sie sich intensiv mit Kristallglasuren auseinandersetzten. In diesem Zusammenhang erfahren wir von Zahner: «Lifka hat niemals Konkretes von seinem Wissen preisgegeben. Das entsprach durchaus der damaligen Einstellung unter uns Berufskollegen» (SCHNYDER Rudolf. Arnold Zahner. Ein Töpfer unterwegs. Zürich 1994).

Ariane Dannacher
Registrarin am Museum Allerheiligen in Schaffhausen und Kuratorin am Museum Schiff in Laufenburg.
ariane.dannacher@stsb.ch

BETRACHTUNG ZUR MUSEUMS- UND WARENÄSTHETIK

CONSIDÉRATIONS SUR L'ESTHÉTIQUE DES MUSÉES ET DES LIEUX COMMERCIAUX

RENATE FLAGMEIER

Die 2014 gemeinsam von der Museumsakademie Joanneum Graz und dem Berliner Museum der Dinge durchgeführte Arbeitstagung unter dem Titel Museumsstück und Stückgut ist der Ausgangspunkt für diesen Beitrag. Ziel ist es, über den Objektstatus in kulturellen und kommerziellen Strukturen nachzudenken. Die Frage der Ästhetisierung der Objekte im Museum ist die Basis einer museologisch fundierten Museumskritik. Die Forderung nach kritischer Distanz, nach Wissensvermittlung im musealen Kontext steht jeder ästhetischen Überwältigungsstrategie im Konsumbereich gegenüber. Das Feld der Konsumkultur ist im Zusammenhang mit dem «material turn» und dem stark angewachsenen Interesse an der alltäglichen Sachkultur ein zentrales Thema für ethnologische und kulturhistorische Museen. Für das Werkbundarchiv – Museum der Dinge ist dieser inhaltliche Fokus von grosser Wichtigkeit wegen seines Arbeitsauftrags, der Erforschung der Produkt- und Warenkultur des 20. und 21. Jahrhunderts, und wegen seiner besonderen museologischen Ausrichtung.

WARENHAUS UND MUSEUM

Der erste konzeptionelle Ansatz für die gemeinsame Veranstaltung des Museums der Dinge und der Museumsakademie waren die Bezüge zwischen Warenhaus und Museum.¹ Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert waren diese Institutionen in vielerlei Hinsicht vergleichbar und beeinflussten sich wechselseitig: Sowohl beim Warenhaus als auch beim Museum ging und geht es um die Zurschaustellung, Anpreisung und Vermittlung von Dingen mithilfe von Geschichten und Atmosphären, hier wie dort um Vergleich und Bewertung, Vereinnahmung und Überzeugung, um gefühltes Wissen und den gefühlten Überblick. Der Ethnologe Hans-Peter Hahn betrachtet das Warenhaus sowie das Museum in der jeweiligen Ordnungs- und Filterfunktion – als Maschinen zur Abgrenzung und Entlastung von der zunehmenden Dingfülle durch die sich entwickelnde Massenproduktion.² In beiden Strukturen – Warenhaus und Museum – wurde und wird spezialisiertes Wissen über die Dinge und das Material vermittelt, und gleichzeitig werden Auratisierungs- und Überwältigungsstrategien erkennbar.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Institutionen ist allerdings, dass das Warenhaus ein Ort der Zirkulation und der Käuflichkeit ist und das Museum ein Ort der Stillstellung, des Berührungsverbots und der Verwandlung der Dinge in reine Anschauungswerte. Insbesondere dieser letzte Punkt verweist auf die zentrale historische Rolle von Museen für die Einübung eines ästhetischen Verhältnisses zu den Dingen – die Basis für die Entwicklung einer Konsum- und Massenkultur.

Vor allem das klassische, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich etablierende Kunstgewerbemuseum stellte mit seinen Vorbilder- und Mustersammlungen das kulturelle Reservoir an ästhetischen Codes vergangener Zeiten und anderer Kulturen für die industrielle Produktion zur Verfügung – es war ein Agent der

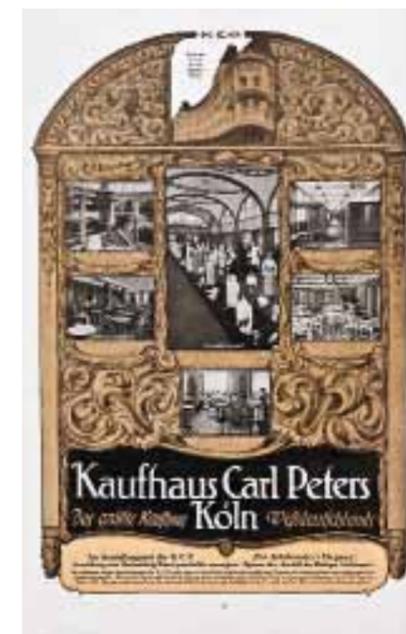
Le colloque organisé conjointement par la Museumsakademie (Académie des musées) du Joanneum de Graz et le Museum der Dinge (Musée des choses) de Berlin sous le titre « Museumsstück und Stückgut » (Objet de musée et objet commercial) a été le point de départ de cette contribution, dont l'objectif est d'examiner le statut de l'objet dans les structures culturelles et commerciales. La critique de l'institution muséale d'un point de vue muséologique repose sur la question de l'esthétisation des objets exposés. L'aspiration à la distance critique et à la transmission du savoir dans un contexte muséal s'oppose aux stratégies de domination esthétique dans le domaine de la consommation. Le champ de la culture consumériste est lié au «material turn» (tournant matériel) et à l'intérêt toujours croissant pour les objets dans la vie quotidienne, un thème central des musées d'ethnologie et d'histoire culturelle. Pour le Werkbundarchiv – Museum der Dinge (Archives du Werkbund – Musée des choses) de Berlin, cette thématique est d'une extrême importance en raison de l'orientation muséologique et de la mission de l'établissement : l'étude de la culture du produit et des marchandises aux XX^e et XXI^e siècles.

GRAND MAGASIN ET MUSÉE

Les rapports entre musée et grand magasin ont été le premier concept débattu pendant la manifestation commune de la Museumsakademie et du *Museum der Dinge*. Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, ces deux institutions étaient en bien des points comparables et s'influençaient mutuellement. Dans le grand magasin comme au musée, il était question de donner à voir, de vanter et de médiatiser des objets à l'aide d'histoires, d'atmosphères, dans les deux cas pour les comparer et les évaluer, accaparer l'attention et convaincre ; il s'agissait de proposer un savoir et une vue d'ensemble grâce à une expérience vécue. L'ethnologue Hans-Peter Hahn observe le grand magasin et le musée à travers leurs fonctions de classement et de filtrage, agissant comme des machines à circonscrire et à atténuer l'abondance grandissante des objets engendrée par la production de masse³. Dans les deux structures – le grand magasin comme le musée –, on assiste à la transmission d'un savoir spécialisé sur les choses et leur matérialité, et l'on observe des stratégies de domination et d'attribution d'une aura.

Certes, les deux institutions sont aussi très différentes. Si le grand magasin est un espace de circulation et d'appropriation, le musée est un lieu où l'on s'arrête sans pouvoir rien toucher, un lieu où la valeur des objets devient purement visuelle. Ce dernier point renvoie au rôle historique des musées dans l'apprentissage du rapport esthétique aux choses, fondement du développement d'une culture de masse et de consommation.

C'est en particulier le musée d'art décoratif, né dans la seconde moitié du XIX^e siècle, qui s'impose, avec ses collections de modèles et de formes consacrées,



Werbeanzeige für das Kaufhaus Carl Peters in Köln, 1914. / Publicité pour le grand magasin Carl Peters de Cologne, 1914.

© *Illustrierte Zeitung, Leipzig, Berlin u.a., Nr. 3699, 21. Mai 1914, S. 36*



«Das sachliche Produkt um 1914». Ausstellung «Made in Germany», Werkbundarchiv - Museum Der Dinge 2014/15. / « L'objet comme produit vers 1914 », exposition « Made in Germany », Werkbundarchiv - Museum Der Dinge 2014-2015. © Armin Herrmann

Ästhetisierung im Kontext der sich entwickelnden Warenproduktion. Die sich am Ende des 19. Jahrhunderts entwickelnden Warenhäuser wiederum waren eine Art verstetigter Gewerbeausstellungen und Treibhäuser für die sich entfaltende Massenkultur. Walter Benjamin schrieb im *Passagenwerk*, dass sich mit dem Warenhaus «das circensische und schaustückhafte Element des Handels ganz ausserordentlich» (Benjamin 1989, S. 93) gesteigert und verallgemeinert habe.

Die ästhetische Wahrnehmung bringt alle Dinge in Relation zueinander, macht sie vergleichbar – ein Phänomen,

das sich im Museum als grosser ästhetisierender Gleichmachungsmaschinerie gut beobachten lässt. Das Verwischen der Grenzen zwischen ästhetischer Erfahrung und Alltag wurde von allen künstlerischen Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts betrieben, auch des 1907 gegründeten Deutschen Werkbunds, der das historische Kernthema des Werkbundarchiv – Museum der Dinge darstellt.

Der die Tagung³ eröffnende Vortrag von Gudrun König lieferte eine gute historische Grundlage zur Entwicklung der Konsumkultur und den Zusammenhang von Konsumkultur und Konsumkritik

um 1900.⁴ Konsum, insbesondere der zeitgemässe, «ethisch richtige» Konsum, musste erst gelernt werden, und zwar durch museale Vermittlungsstrategien wie zum Beispiel Ausstellungen, die insbesondere auch in Warenhäusern stattfanden, wie König an vielen Beispielen gezeigt hat. Und König machte erkennbar, wie «der Begriff Konsumkultur [...] beispielhaft [verdeutlicht], dass ökonomisches Handeln in Kultur eingebettet ist, auf Sinnkonstruktionen basiert und diese hervorbringt» (König 2005, S. 43).

An diesen kulturhistorischen Ansatz knüpfen die nachfolgenden Betrachtungen über das Verhältnis des Deutschen

comme un conservatoire de codes esthétiques appartenant au passé ou à des cultures étrangères, le tout au service de la production industrielle. C'est un agent essentiel de l'esthétisation, à l'époque où la production de biens de consommation prend son essor. Apparue à la fin du XIX^e siècle, les grands magasins proposent, quant à eux, une exposition permanente d'art décoratif; ce sont en quelque sorte les serres de la culture de masse alors en plein développement. Dans son *Livre des passages*, Walter Benjamin affirme que le grand magasin « accroît considérablement la part des *circenses* et l'élément théâtral dans le commerce » (Benjamin, 1989, p. 73).

L'approche esthétique des choses les met toutes en relation les unes avec les autres, les rend comparables. Ce phénomène est particulièrement visible au musée, grande machinerie d'égalisation par l'esthétique. L'effacement des frontières entre expérience esthétique et quotidienne est avant tout le fait des avant-gardes du début du XX^e siècle, dont faisait partie le Deutscher Werkbund (Association allemande des artisans), fondé en 1907. Son histoire constitue la thématique principale du Werkbundarchiv – Museum der Dinge de Berlin. Dans la première communication lors du colloque³, Gudrun König a exposé les fondements historiques du développement de la culture de consommation et les liens entre culture et critique de la consommation vers 1900⁴. Il fallait d'abord apprendre à consommer et, en particulier à consommer de façon « éthiquement convenable », un apprentissage qui passait par des stratégies de médiation muséales comme les expositions, qui avaient alors aussi lieu dans les grands magasins, ainsi que l'a fort bien montré Gudrun König. Elle révèle ainsi comment « la notion de culture de consommation [...] [montrant] de façon exemplaire l'intégration des activités commerciales dans la culture, repose sur des constructions intellectuelles qu'elle met ensuite en œuvre » (König,

2005, p. 43). C'est sur cette approche historique que reposent nos observations sur les rapports entretenus par le Deutscher Werkbund avec la culture et l'esthétique des produits commerciaux.

DIGRESSION : LE DEUTSCHER WERKBUND ET LA CULTURE DU PRODUIT

Le Werkbundarchiv – Museum der Dinge se définit comme un musée de la culture du produit et de la marchandise. Il s'efforce donc d'intégrer dans son approche la conception de l'objet comme produit et se sert de son principal sujet de recherche, le Deutscher Werkbund, comme d'un cas d'école. Fondé en 1907, le Deutscher Werkbund, fut un mouvement réformiste précurseur du Bauhaus. Il constitua aussi un groupement d'intérêt avec des objectifs économiques. Dans ses efforts pour imposer de nouveaux standards de qualité dans la culture du produit, il joua un rôle économique majeur dans l'Allemagne des débuts du XX^e siècle.

Spécialiste de l'histoire culturelle, Frederic J. Schwartz voit le Werkbund comme une association qui s'oppose à la dégradation des signes visuels dans le contexte de la production industrielle. En repensant de façon pratique et rationnelle tous les domaines du quotidien, elle ambitionnait de « contrôler le chaos visuel des modes » et de « réduire au silence la cacophonie potentielle de la circulation des marchandises dans une économie capitaliste moderne »⁵ (Schwartz, 1998, p. 415).

Hermann Muthesius, architecte et père fondateur du Werkbund, précisa sa position sur l'esthétique des produits dans son article « Handarbeit und Massenerzeugnis » (« Travail manuel et production de masse ») paru en 1917 : « On pourrait exprimer le contraste entre l'état de choses actuel et celui d'autrefois en disant que, si la fabrication artisanale produit pour satisfaire, la fabrication de masse, en revanche, le fait pour ses affaires. » (Muthesius, 1917, p. 20)

Werkbunds zum Thema Warenkultur und -ästhetik an.

EXKURS: DER DEUTSCHE WERKBUND UND DIE WARENKULTUR

Das Werkbundarchiv – Museum der Dinge versteht sich als Museum der Produkt- und Warenkultur, d.h. es versucht den Blick auf das Ding als Ware in seine Arbeit mit einzubeziehen und dabei seinen zentralen Forschungsgegenstand – den Deutschen Werkbund – als Lehrbeispiel zu nutzen und zu vermitteln. Der Deutsche Werkbund, eine 1907 gegründete Reformbewegung, war in seinen programmatischen Ideen Vorläufer des Bauhauses. Er war ein Interessenverband mit kulturellen und ökonomischen Zielen. In seinen Bemühungen, neue Qualitätsstandards für die deutsche Produktkultur durchzusetzen, war der Werkbund im frühen 20. Jahrhundert von grosser nationalökonomischer Bedeutung.

Der englische Kulturwissenschaftler Frederic J. Schwartz sieht im Werkbund einen Verband, welcher der Degradierung der visuellen Zeichen im Kontext der industriellen Warenproduktion entgegenwirken, der durch eine zweckmässige und sachliche Gestaltung aller Alltagsbereiche «das visuelle Chaos der Moden unter Kontrolle» und die «potentielle Kakophonie der Warenzirkulation in einer modernen kapitalistischen Wirtschaft zum Schweigen» (Schwartz 1998, S. 415) bringen wollte.⁵

Hermann Muthesius, Architekt und Gründungsvater des Werkbunds, vermittelte seine Haltung zum Thema Warenästhetik genauer in seinem 1917 erschienenen Aufsatz «Handarbeit und Massenerzeugnis», in welchem er schreibt: «Man kann den gegen früher veränderten Zustand also vielleicht so ausdrücken, dass die handwerkliche Herstellung für den Verbrauch, dagegen die heutige Massenerstellung für den Verkauf herstellt.» (Muthesius 1917, S. 20).

Die vom Werkbund geforderte Sachlichkeit in der Erscheinung der Dinge wurde mit dem Begriff «Funktionalismus» zu einem Stilmerkmal, zu einem Label, das den Produkten angeheftet wurde. Ein Label, was sich heute noch in den Begriffen «moderner Klassiker» oder «Bauhausstil» wiederfindet.

DAS HEUTIGE WARENHAUS – DIE CONCEPT-MALL

Der skizzierte historische Hintergrund dient als Basis für die Analyse der Gegenwartsstrukturen der Konsumkultur. Das Kaufhaus von heute – die Shopping-Mall – wurde an der Tagung am konkreten Beispiel des im April 2014 eröffneten Bikini Berlin analysiert. Das Ensemble ist in der Zeit des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg am Berliner Bahnhof Zoo in den 1950er-Jahren entstanden und war laut Flyer ein «Treffpunkt der Bohème und Modeszene mit einem Credo von Freiheit, Modernität und Lebensfreude». Mit der heutigen Identität als «erste Concept-Mall Deutschlands» und dem Versprechen, «Shopping, Freizeit und Arbeiten» neu erfunden zu haben, grenzt man sich von den normalen Einkaufspassagen ab und verweist auf ein kulturell niveauvolles Kaufen. Die verwendeten Begrifflichkeiten «Labor und Spielplatz» sollen die Dynamik veranschaulichen und verweisen auf das Shopping als Lifestyle.

Bei der Analyse der Concept-Mall lassen sich auf vielfachen Ebenen Überschneidungen und hybride Phänomene zwischen künstlerisch-kulturellen und kommerziellen Strategien entdecken: Direkt an der Grenze zur Mall liegt der Berliner Zoologische Garten. Über grosse Schaufenster und über eine Dachplattform werden der Blick auf den Zoo, die daneben liegenden Gehege und die Tiere inszeniert. Diese Möglichkeiten zur Schau auf das naturhafte lebende «Museum» sind ein wesentliches Element der exklusiven, ästhetisch-visuellen Erlebniswelten von Bikini Berlin. Ein weiterer Aspekt liegt in der Inszenierung



Shopping-Mall Bikini Berlin. Innenansicht mit grossem Schaufenster zum ZOO, 2015. / Centre commercial Bikini Berlin, vue intérieure avec la grande baie vitrée donnant sur le zoo, 2015. © Karl-Heinz Wesker

Le caractère pratique promu par le Werkbund dans la conception des objets est devenu un style désigné sous le terme de *fonctionnalisme*, et ce label attaché aux produits du Werkbund se retrouvera aussi associé aux vocables de « classiques modernes » et de « style Bauhaus ».

LE GRAND MAGASIN CONTEMPORAIN, L'EXEMPLE DU « CONCEPT MALL »

C'est en partant de ce rappel historique que nous allons tenter d'analyser les structures contemporaines de la culture de consommation. Le grand magasin d'aujourd'hui – le centre commercial – a été abordé pendant le colloque en prenant pour exemple concret celui

du centre « conceptuel » ou *concept mall* du complexe Bikini Berlin, qui a ouvert ses portes en avril 2014. Bikini Berlin est un ensemble immobilier jouxtant la gare du jardin zoologique. Il a vu le jour pendant la période de reconstruction des années 1950. Si l'on en croit le texte de présentation du *concept mall*, c'était un « point de ralliement de la bohème et des milieux de la mode qui professaient la liberté, la modernité et la joie de vivre ». Aujourd'hui, ce lieu se distingue par sa nouvelle identité, celle du premier « *concept mall* d'Allemagne », qui prétend réinventer « le shopping, les loisirs et le travail » en misant sur des achats à haute valeur culturelle. La référence aux idées de « laboratoire » et de « terrain de jeu » est censée refléter la

dynamique du lieu et renvoie à l'idée du shopping comme mode de vie.

L'étude du *concept mall* révèle quantité de recouvrements et d'hybridations entre stratégies commerciales et artistiques ou culturelles. Le centre se situe à la lisière du jardin zoologique de Berlin. De grandes baies vitrées et un toit terrasse mettent en scène la vue sur le zoo tout proche, avec ses animaux. La possibilité de profiter de ce « musée » vivant naturel constitue un élément essentiel de l'expérience visuelle et esthétique singulière que propose le centre commercial Bikini Berlin. Un autre aspect de cette singularité tient à la mise en scène du centre comme site culturel hybride, mêlant café, maison d'édition, surface d'exposition et espace commercial. Le

der Shopping-Mall als Kulturstandort, als Kommunikationsort in Mischformen aus Café, Verlag, Ausstellungsplattform und Geschäft. Die betonte Vermittlung der Geschichte des Ortes nimmt ebenfalls einen zentralen Stellenwert ein, bei Bikini Berlin beispielsweise durch die Wiederverwendung historischer Materialien beim Umbau des Gebäudes. Das Einkaufen wird hier als Kulturgenuss vermittelt oder als «Shoppen wie im Museum» (Hartjes 2015).

Dieser Aspekt wird im Gespräch mit einem bekannten Akteur in diesem kommerziellen Feld erkennbar. Andreas Murkudis, der unter dem Label seines Namens erfolgreich diverse so genannte Concept-Stores betreibt – auch wenn er den Begriff ablehnt – war auch für Bikini Berlin in der konzeptionellen Gesamtentwicklung beratend tätig. Es zeigt sich im Gespräch mit ihm, was es heisst, einen Laden zu «kuratieren» und wie die Grenzen bzw. Übergänge in das kulturelle Feld aussehen. Wie der Kurator als individueller Autor für «seine» Ausstellung die zu zeigenden Objekte auswählt, um seine Geschichte zu erzählen, so wählt der Geschäftsinhaber Murkudis besonders qualitätsvolle Produkte für sein Warenangebot aus, Produkte, die Geschichten vermitteln. Diese persönliche Vermittlung von Objektwissen orientiert sich am musealen Kontext und ist eine der auffälligen kulturellen Aufwertungsstrategien im kommerziellen Bereich.

SCHLUSSGEDANKEN

Resümierend lässt sich feststellen, dass die heute vielfältigen Überschneidungen zwischen dem kulturellen und dem kommerziellen Feld schwer zu greifen sind. Der immer wieder gefallene Begriff der Hybridisierung wirkt eher wie eine Verlegenheitsformel. Bei der Analyse der Waren- oder Konsumkultur – in diesem Artikel am Beispiel von Kaufhäusern – fehlen meist die ökonomisch-politische Perspektive und die Milieufragen in Bezug auf die

anvisierten Konsumentinnen und Konsumenten. Folgende Fragen wären weiter zu verfolgen: Wo sind die Schnittstellen zwischen den sozialen Praktiken des Kultur- und des Warenkonsums? Wie unterscheidet sich das ästhetische Verhältnis zu den Dingen im Warenhaus und im Museum?

ANMERKUNGEN

- ¹ Bettina Habsburg-Lothringen hat 2012/13 ein grösseres Ausstellungsprojekt zum Thema realisiert. Vgl. HABSBURG-LOTHRINGEN 2013.
² Vgl. unveröffentlichtes Vortragsmanuskript von Prof. Dr. Hans-Peter Habn und auch HAHN 2011, S. 92–110.
³ Die Arbeitstagung «Museumsstück und Stückgut. Vergleichende Betrachtung zur Museums- und Warenästhetik» fand vom 5. bis 7. November 2014 im Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin statt und wurde von der Autorin und der Leiterin der Museumsakademie Joanneum Graz, Dr. Bettina Habsburg-Lothringen, konzipiert.
⁴ KÖNIG 2005.
⁵ Vgl. auch SCHWARTZ 1999.

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN Walter. 1989. *Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Subrikamp.
 BENJAMIN Walter. 1989. *Paris, Capitale du XIX^e siècle, le livre des passages*. Paris : Editions du Cerf.
 CLEVE Ingeborg. 1996. *Geschmack, Kunst und Konsum: Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805–1845)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
 FLAGMEIER Renate. 2008. «Über das Entzeichnen und das Bezeichnen der Dinge», in: *Werkbundarchiv (Hg.) Kampf der Dinge – Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag*. Leipzig: Koehler & Amelang, S. 12–22.
 HABSBURG-LOTHRINGEN Bettina (Hg.). 2013. *Warenhaus im Museum. Museum im Warenhaus. Ausstellungskatalog*. Graz: Universalmuseum Joanneum.
 HAHN Hans-Peter. 2011. «Konsumlogik und Eigensinn der Dinge», in: DRÜGH Heinz u.a. (Hg.). *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*. Berlin: Subrikamp, S. 92–110.
 HARTJES Fabian. 2015. *Concept Store. «Konsumgüterbürgers neue Leere»*, in: *Zeit-online vom 26. Januar 2015*.
 KÖNIG Gudrun M. 2005. «Die Erziehung der Käufer. Konsumkultur und Konsumkritik um 1900», in: *Vokus 15*, Nr. 1, S. 39–57. Als PDF: www.fbkultur.uni-hamburg.de/vk/forschung/.../vokus2005-1-39-57.pdf.
 KÖNIG Gudrun M. 2009. *Konsumkultur. Inszenierte Warenwelt um 1900*. Wien: Böhlau.
 MUTHESIUS Hermann. 1917. «Handarbeit und Massenerzeugnis», in: *Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht (Berlin)*, Heft 4.
 SCHWARTZ Frederic J. 1997. «Der Schleier der Majas», in: FEHR Michael u.a. *Das Schöne und der Alltag*. Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe. Köln: Wienand-Verlag, S. 409–427.
 SCHWARTZ Frederic J. 1999. *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900-1914*. Dresden: Verlag der Kunst.

Autorin: Renate Flagmeier ist leitende Kuratorin Werkbundarchiv – Museum der Dinge www.museumderdinge.de flagmeier@museumderdinge.de

rappel et la mise en valeur de l'histoire du lieu jouent aussi un rôle central, notamment par l'utilisation de matériaux d'origine dans la transformation du bâtiment. L'acte d'achat est présenté comme un plaisir esthétique, lié à la possibilité de « faire ses courses [comme] dans un musée » (Hartjes, 2015).

Ce dernier aspect se retrouve au premier plan du discours d'Andreas Murkudis, acteur en vue du monde commercial. Murkudis, dont le nom sert de marque aux commerces conceptuels ou *concept stores* dont il est propriétaire – même si lui-même rejette cette dénomination –, a aussi œuvré comme conseiller dans la conception du centre Bikini Berlin. Il nous révèle ce que recouvre son rôle de « commissaire » de magasin et comment se présentent les frontières ou les passerelles dans le domaine de la culture. Tout comme un commissaire d'exposition sélectionne, à la façon d'un auteur, les objets qu'il présentera pour composer son récit, Murkudis choisit pour ses magasins des produits de grande qualité, de ceux qui racontent une histoire. Cette transmission subjective d'une connaissance personnelle des objets nous rapproche du contexte muséal et constitue une des stratégies de valorisation culturelle les plus marquantes du monde commercial contemporain.

EN GUISE DE CONCLUSION

En définitive, on constate que les nombreux recoupements entre champ culturel et commercial sont difficiles à saisir. Le concept constamment utilisé de l'hybridation a plutôt tendance à brouiller les pistes. L'analyse de la culture du produit et de la consommation, ici à travers les grands magasins, manque souvent de mise en perspective politique et économique, notamment sur la question du milieu et du public visés, en l'occurrence les consommateurs et les consommatrices. Dans ce contexte, plusieurs questions mériteraient d'être étudiées : où se situent les

recoupements entre pratiques culturelles et pratiques de consommation ? Qu'est-ce qui distingue le rapport esthétique aux objets dans un magasin à celui qu'on expérimente dans un musée ?

NOTES

- ¹ En 2012–2013, Bettina de Habsburg-Lothringen a conçu et réalisé un important projet d'exposition sur ce thème, cf. HABSBURG-LOTHRINGEN 2013.
² Voir le manuscrit non publié de la conférence du professeur Hans-Peter Habn, ainsi que HAHN 2011, pp. 92–110.
³ Conçu par le Dr Bettina Habsburg-Lothringen, directrice de la Museumsakademie du Joanneum de Graz, le colloque «Museumsstück und Stückgut. Vergleichende Betrachtung zur Museums- und Warenästhetik» («Objet de musée et objet commercial, approche comparative de l'esthétique muséale et commerciale»), s'est déroulé du 5 au 7 novembre 2014 au Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin.
⁴ KÖNIG 2005.
⁵ Cf. également, SCHWARTZ 1999.

BIBLIOGRAPHIE

Voir page ci-contre.

L'auteure : Renate Flagmeier est conservatrice en chef du Werkbundarchiv – Museum der Dinge de Berlin. www.museumderdinge.de flagmeier@museumderdinge.de

RIASSUNTO

Lo spunto per questo saggio è venuto dalla giornata di studio congiunta della Museumsakademie Joanneum Graz e del Museum der Dinge di Berlino, svoltasi nel 2004 con il titolo *Museumsstück und Stückgut* (Pezzo da museo e collettame). Obiettivo del testo è riflettere sullo status degli oggetti presenti in strutture culturali e commerciali.

La questione dell'estetizzazione degli oggetti è la base di una critica museale fondata su argomentazioni museologiche. L'appello a una distanza critica, a una trasmissione del sapere nel contesto museale si contrappone a ogni strategia di sopraffazione estetica nell'ambito dei consumi. In seno al dibattito sul «material turn» e sull'interesse fortemente accresciuto per la cultura materiale del quotidiano, la cultura dei consumi è un tema centrale per i musei etnologici e storico-culturali.

Per il Werkbundarchiv – Museum der Dinge questo focus contenutistico è di grande importanza, a motivo sia dei suoi compiti istituzionali – lo studio e la ricerca sulla cultura del prodotto e della merce nel XX e XXI secolo – sia del suo particolare orientamento museologico.

SUMMARY

The joint workshop organized by the Museumsakademie Joanneum Graz and the Berliner Museum der Dinge in 2014 forms the starting point of this contribution. The aim is to reflect on the object status of things embedded in cultural and commercial structures.

The aestheticization of objects in and by museums constitutes the basis of a museum critique founded on museological criteria. The demand for critical distance and for knowledge transfer in the museum context stands against the strategies of aesthetic overpowering in the field of consumerism. In the context of the “material turn” and increased interest in the “way” of everyday items, anthropological and other cultural-historical museums have turned their attention to the field of consumer culture.

For the Werkbundarchiv – Museum der Dinge this switch of focus is of great importance in view of its overall task – exploring product and commodity culture in the 20th and 21st centuries – and its particular museological focus.

SOTTO IL SEGNO DELLA CONDIVISIONE – LA FONDAZIONE GHISLA ART COLLECTION

GEMEINSAM NUTZEN – DIE FONDAZIONE GHISLA ART COLLECTION

VERONICA PROVENZALE

Il 29 giugno 2014 ha aperto le porte a Locarno la Fondazione Ghisla Art Collection: una sede privata, creata senza alcun sostegno pubblico, che riunisce le opere collezionate da più di 30 anni da Pierino e Martine Ghisla. Preziosi oggetti raccolti uno per uno dalla coppia – «sono un po' come i nostri figli» – che sono ora fruibili al pubblico. Cosa porta due collezionisti ad aprire le porte del loro regno e a rendere visibile a chiunque i propri oggetti di collezione? Cosa cambia nella relazione con l'oggetto stesso? Pierino Ghisla ne parla con Veronica Provenzale a quattro mesi dall'inaugurazione della sua sede espositiva.

Cominciamo dalla situazione antecedente alla creazione di questo luogo. Da 30 anni a questa parte lei e sua moglie Martine collezionate oggetti d'arte, guidati dal vostro istinto e dal gusto personale: come funziona?

Tutto è cominciato con un quadro di Georges Mathieu, che mi ha colpito enormemente e che avrei desiderato poter acquistare, benché prima non mi fossi mai interessato a questo mercato. Il quadro non era in vendita e aveva peraltro un costo a me inaccessibile, ma intanto aveva acceso in me la passione per l'arte e il desiderio di possedere delle opere. Un inizio dettato dal caso, dunque, che ha inaugurato una vera e propria avventura, nella quale mia moglie e io ci siamo buttati senza grandi strumenti – non è certo il nostro mestiere – ma con vero entusiasmo. Nella scelta di un'opera in genere siamo solidali, ma accade talvolta che un mio acquisto non venga condiviso da mia moglie, o viceversa: in questo caso c'è sempre un reciproco rispetto del gusto dell'altro e dei suoi desideri.

Ne risulta una collezione con opere molto diverse tra loro, che riflettono questa dinamica, pur restando sempre nel campo dell'arte di avanguardia del secondo Novecento e contemporanea. In questo senso, la collezione risulta più equilibrata, perché riflette una sensibilità più articolata, sia maschile sia femminile. Resta che entrambi non seguiamo mai le leggi del mercato dell'arte, compriamo solo quello che ci piace o, meglio, quello che ci emoziona: questa invece è una regola costante. Così un quadro di una vera e propria icona come Basquiat si affianca a un'opera di un giovane quasi sconosciuto. Poi questo giovane si rivela un artista dotato e in crescita anche sul mercato, come l'artista belga Arne Quinze, ma per noi cambia poco o nulla. Quello che distingue un'opera dalle altre è l'emozione che questa ci regala.

Ora questa collezione non è più un fatto privato ma è diventata accessibile al pubblico: come siete giunti a questa decisione?

A Bruxelles mia moglie e io avevamo un grande appartamento, dove potevamo esporre le nostre opere, ovviamente a rotazione, perché per quanto ampio

Am 29. Juni 2014 wurde in Locarno die Fondazione Ghisla Art Collection eröffnet. Die private Einrichtung ohne öffentliche Unterstützung vereinigt die Kunstwerke, die Pierino und Martine Ghisla über mehr als 30 Jahre hinweg erworben haben. Die kostbaren Objekte, die das Ehepaar Stück um Stück gesammelt hat – «sie sind so etwas wie unsere Kinder» –, sind nun öffentlich zugänglich. Welche Gründe bewegen ein Sammlerpaar, die Türen zu ihrem Reich zu öffnen und einem breiteren Publikum die eigenen Sammlungsobjekte zu zeigen? Wie ändert sich die Beziehung der Eigentümer zu ihren Objekten? Veronica Provenzale sprach vier Monate nach der Eröffnung des Ausstellungshauses mit Pierino Ghisla.

Beginnen wir mit der Situation vor der Erbauung dieses Ausstellungshauses. Seit 30 Jahren sammeln Sie und Ihre Frau Martine Ghisla Kunstwerke und lassen sich dabei von Ihrer Intuition und Ihren persönlichen Vorlieben leiten: Wie funktioniert das?

Es begann mit einem Bild von Georges Mathieu, das mich stark berührte und das ich gerne erwerben wollte, obwohl mich vorher dieser Markt nie interessiert hatte. Das Bild stand gar nicht zum Verkauf und hatte darüber hinaus einen für mich unbezahlbaren Preis, aber es weckte bei mir die Leidenschaft für Kunst und den Wunsch, Kunstwerke zu besitzen. Ein zufälliger Beginn also, der sich zu einem wahrhaftigen Abenteuer entwickelte, in das sich meine Frau und ich – ohne grosse berufliche Sicherheit im Hintergrund – mit wenig Mitteln, aber mit viel Enthusiasmus stürzten. Bei der Wahl der Objekte können wir uns meist einigen; es kommt jedoch auch vor, dass meine Frau einen meiner Ankäufe nicht mitträgt und umgekehrt. In diesen Fällen respektieren wir gegenseitig unseren Geschmack und unsere Wünsche.

Daraus resultierte eine Sammlung mit sehr unterschiedlichen Werken, die diese Dynamik widerspiegeln, auch wenn es sich immer um Kunst der Avantgarde aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und um Gegenwartskunst handelt. In dieser Hinsicht ist die Sammlung ausgewogener, da sie eine gut durchdachte Sensibilität wiedergibt, sei sie nun männlich oder weiblich. Wir folgen beide nicht den Regeln des Kunstmarkts, sondern kaufen nur, was uns gefällt respektive was uns emotional berührt. Dies ist unser Grundsatz. Deshalb kann ein Bild einer ausgesprochenen Kultfigur wie Basquiat neben dem Bild eines jungen, fast unbekanntes Künstlers hängen. Später wird dieser junge Künstler als talentiert erkannt und sein Marktwert steigt, wie beim belgischen Künstler Arne Quinze; aber für uns ändert sich wenig oder gar nichts. Was für uns ein Werk von einem anderen unterscheidet, ist die emotionale Wirkung, die es auf uns ausübt.



Lori Hersberger, «Totem», 2013, acciaio.
Fondazione Ghisla Art Collection, Locarno. /
Lori Hersberger, «Totem», 2013, Stahl.
Fondazione Ghisla Art Collection, Locarno.
© Fondazione Ghisla Art Collection/Fotoarte SA

lo spazio era limitato. Al contempo la collezione era in costante crescita e avevamo sempre più opere a noi care che non era possibile mettere in vista. Così, anche su suggerimento di vari amici, siamo arrivati all'idea di creare uno spazio che non solo ci permettesse di mostrare molte più opere (quelle esposte nella sede attuale non sono in realtà che un terzo della nostra collezione), ma anche che le rendesse accessibili a più persone. L'idea di poter condividere la nostra passione è stata infatti un elemento fondamentale di questa scelta. Ogni opera della nostra collezione ha risvegliato in noi una grande emozione: perché allora non dividerla, non farla vivere anche ad altre persone? Ci piaceva anche l'idea che questa nostra azione servisse da modello per altri collezionisti: ci sono decine di meravigliose opere di proprietà esclusivamente privata, perché non mostrarle invece di tenerle chiuse nei depositi?

Non vi siete limitati a volere condividere le vostre opere con altre persone, avete anche creato e allestito uno spazio esclusivamente per questo scopo.

Volevamo un museo che rispecchiasse le opere della collezione e per questo abbiamo avviato un dialogo con l'architetto Franco Moro che ha prodotto la sede attuale: un grande cubo rosso, senza finestre, circoscritto dall'acqua. Un contenitore che rispecchia il suo contenuto. L'opera di Lori Hersberger, un totem in acciaio che s'innalza vicino all'ingresso, significa la stessa intenzione.

Viste le premesse e il processo che vi hanno condotto a esporre la vostra collezione, come avete proceduto per definire un allestimento che rispecchiasse tali intenti?

L'allestimento della collezione è interamente personale: lo abbiamo deciso mia moglie e io, senza l'aiuto di un curatore o di altri interventi esterni. In

un certo senso, funziona sempre come a Bruxelles, è come entrare a casa nostra. Abbiamo suddiviso la collezione grosso modo per tendenze e affiancato le opere secondo il nostro gusto. Queste nel tempo potranno cambiare: la nostra collezione si amplia costantemente e ci riserviamo di esporre nuove opere. Solo nella sala 4, al secondo piano, si trova una sezione di opere installata in maniera permanente, perché ai nostri occhi riflette una fase determinante, «storica», dell'avanguardia del Novecento, con opere di artisti come Dubuffet, Miró, Picasso, Masson, Magritte e infine Oldenburg.

Resta che prima questa collezione si trovava in una abitazione privata mentre ora è in uno spazio pubblico, sotto gli occhi di tutti: funziona davvero come quando le opere erano a casa vostra o qualcosa è cambiato? Il vostro rapporto personale con l'oggetto d'arte – il quadro o la scultura della vostra collezione – è sempre lo stesso?

Non è cambiato nulla, in realtà. L'emozione che l'opera ha risvegliato al primo impatto non cambia e anzi si rinnova. È pur vero che la percezione di un'opera varia a seconda dello spazio dove è collocata, della luce che la colpisce, dell'abbinamento con altri oggetti: in questa ottica, grazie al nuovo spazio a disposizione ho approfondito ulteriormente il mio rapporto con alcune opere che già possedevo. Quando ho appeso sul muro il lavoro di Francesca Pasquali – una giovane artista italiana ancora poco nota, che a me piace molto – ho scoperto una sorta di skyline, mi si è aperto come un mondo che non avevo percepito in precedenza. E ho anche iniziato a integrare opere di dimensioni importanti, che prima rinunciavo a comprare per mancanza di spazio. Ne è un esempio il «Colossus» dell'artista scozzese Claire Morgan, che ha un'ampiezza di 3 metri: l'artista stessa è venuta a installarlo, legando per giorni

sottili foglie di plastica colorata. Spesso, infatti, un'opera è anche il riflesso di un nostro legame personale con l'artista, come per esempio con Ben Vautier, e quindi di un'ulteriore storia.

Come si integrano questa storia e questi oggetti, ciascuno vissuto in maniera tanto personale, con il rapporto con il pubblico?

Ci rendiamo conto che l'arte moderna e contemporanea non è apprezzata da tutti. Nelle sale Martine e io abbiamo cercato di stabilire un'armonia, un'alternanza di colori e di forme che potesse attrarre anche chi fosse a digiuno di quest'arte. Resta che le persone a volte sono critiche o reagiscono rifiutando certe opere particolarmente forti, come gli uccelli di Kounellis o il mio quadro di Keith Haring, che mostra una evirazione. Io mi aggiro ogni giorno nelle sale e spesso entro in dialogo con i visitatori, che mi espongono apertamente i loro dubbi o le loro critiche su una o l'altra opera, anche se accade che inizialmente questi non sempre capiscono che sono il «padrone di casa». Allora io cerco di spiegare le mie motivazioni, cosa vedo nell'opera, cosa mi ha emozionato. Agisco dunque da mediatore, aiutando la gente a scoprire l'arte contemporanea: era quella condivisione che cercavo all'inizio di questa nuova avventura. E le persone apprezzano questo contatto, spesso le vedo ritornare, talvolta con altri amici.

La Ghisla Art Collection ha aperto le porte solo da qualche mese, ma le è già possibile formulare un primo bilancio dell'esperienza?

L'esperienza è senz'altro positiva: la condivisione è riuscita e la gente è contenta. Da parte nostra questa nuova realtà ci stimola a produrre nuovi progetti. Di recente abbiamo contattato le scuole del Locarnese, per attivare un lavoro con i più giovani. Per esperienza



La sala al piano terra con al centro «The Colossus», opera di Claire Morgan, 2012. / Erdgeschosssaal. Im Zentrum «The Colossus» von Claire Morgan, 2012. © Fondazione Ghisla Art Collection/Fotoarte SA

Nun ist diese Sammlung nicht mehr Ihre Privatangelegenheit, sondern Sie haben sie öffentlich zugänglich gemacht. Wie haben Sie diese Entscheidung gefällt?

In Brüssel hatten meine Frau und ich eine grosse Wohnung, wo wir unsere Werke ausstellen konnten – wohlverstanden in einem Turnus; denn der zwar grosszügig vorhandene Platz war doch auch limitiert. Gleichzeitig wuchs die Sammlung ständig, und wir besaßen immer mehr Werke, die uns viel bedeuteten, die wir aber leider nicht ausstellen konnten. Auch auf Empfehlung

von Freunden kamen wir auf die Idee, einen Raum zu schaffen, der uns nicht nur erlaubte, mehr Kunstwerke auszustellen (die hier präsentierten Werke machen nur etwa ein Drittel unserer Sammlung aus), sondern sie auch einer breiteren Öffentlichkeit zu zeigen. Die Aussicht, unsere Leidenschaft mit anderen Kunstliebhabern teilen zu können, war tatsächlich ein treibendes Element bei der Umsetzung der Idee. Jedes Werk unserer Sammlung hat uns tief berührt; warum also sollten nicht auch andere Personen diese Erfahrung machen können? Wir hofften ebenfalls, dass unser

Vorgehen modellhaft auf andere Sammlerinnen und Sammler wirken könnte. Es gibt Dutzende von erstklassigen Kunstwerken in Privatbesitz. Sollten sie nicht besser ausgestellt werden als in Depots zu schlummern?

Sie haben sich nicht damit begnügt, Ihre Werke mit anderen Personen zu teilen, sondern Sie haben zugleich auch ein Gebäude für Ihre Sammlung erstellt.

Wir wollten ein Museum schaffen, das mit den Werken der Sammlung korrespondiert. Deshalb traten wir mit



Jannis Kounellis, «Senza titolo», 2007, tecnica mista su lamiera. Fondazione Ghisla Art Collection, Locarno. / Jannis Kounellis, «ohne Titel», 2007, Mischtechnik auf Blech. Fondazione Ghisla Art Collection, Locarno. © Fondazione Ghisla Art Collection/Fotoarte SA

personale (con i miei nipoti) so che i bambini sono un ottimo interlocutore nel campo dell'arte contemporanea: sono molto più aperti dell'adulto e rispondono immediatamente all'emozione e ai significati che l'opera suscita in loro, con scoperte eccezionali.

Autrice: Veronica Provenzale, Dr. phil., archeologa e storica dell'arte, collaboratrice scientifica del Museo Comunale di Arte Moderna di Ascona.
veronica.provenzale@museums.ch

Fondazione Ghisla Art Collection
Via Ciseri 3
6600 Locarno
www.ghisla-art.ch

dem Architekten Franco Moro in Kontakt, der den aktuellen Bau schuf: einen grossen, roten Würfel ohne Fenster, von Wasser umgeben. Ein Behälter, der seinen Inhalt respektiert. Das beim Eingang platzierte Werk von Lori Hersberger, ein eisernes Totem, lässt die gleiche Absicht erkennen.

Nach den Voraussetzungen und dem Vorgehen für die öffentliche Präsentation Ihrer Sammlung interessiert nun die Frage, wie Sie das Konzept für die Aufstellung der Werke definiert haben, sodass es Ihren Absichten entspricht.

Meine Frau und ich richteten die Ausstellung selbst ein, ohne Mitwirkung eines Kurators, einer Kuratorin oder anderer externer Beratung. In gewissem Sinn funktioniert es immer noch wie in Brüssel: Die Besucherinnen und Besucher betreten sozusagen unser Zuhause. Wir gruppierten die Sammlung im Grossen und Ganzen nach Kunstströmungen und stellten oder hängten die einzelnen Werke nach unserem Geschmack nebeneinander. Wir erweitern unsere Sammlung beständig; deshalb wird sich die Ausstellung fortlaufend verändern, und wir behalten uns vor, neue Werke auszustellen. Nur in Saal 4 im zweiten Obergeschoss ist eine permanente Ausstellung eingerichtet. In unseren Augen reflektieren diese Werke eine wichtige «historische» Phase der Avantgarde des 19. Jahrhunderts mit Werken von Dubuffet, Miró, Picasso, Masson, Magritte und Oldenburg.

Bisher war es Ihre Privatsammlung, nun ist sie, für alle zugänglich, öffentlich ausgestellt. Funktioniert die Präsentation tatsächlich noch so wie damals, als die Werke in Ihren Privaträumen hingen, oder hat sich etwas verändert? Ist Ihr Verhältnis zum einzelnen Kunstwerk – dem Gemälde oder der Skulptur – immer noch dasselbe?

Es hat sich tatsächlich nichts verändert. Die Gefühlsregung, die das Werk bei der ersten Begegnung ausgelöst hat,

ändert sich nicht – im Gegenteil, sie verstärkt sich noch. Dennoch stimmt es, dass sich die Wahrnehmung verschiedener Werke verändert, je nach der Umgebung, in der sie sich befinden, oder der Beleuchtung und der Kombination mit anderen Objekten. Unter diesem Aspekt und dank dem neuen Ausstellungsraum hat sich meine Beziehung zu einigen Werken, die ich bereits vorher besass, vertieft. Als ich das Werk von Francesca Pasquali – einer jungen, noch wenig bekannten italienischen Künstlerin, die mir sehr gefällt – aufhängte, nahm ich eine Art «skyline» wahr. Mir öffnete sich eine Welt, die ich vorher nicht wahrgenommen hatte. Ich begann auch, grossformatige Werke in die Sammlung aufzunehmen, auf die ich vorher aus Platzmangel verzichtete. Ein Beispiel dafür ist der «Colossus» der schottischen Künstlerin Claire Morgan, der drei Meter hoch ist. Die Künstlerin hat ihn selbst installiert, indem sie während Tagen dünne Blätter aus farbigem Plastik miteinander verband. Häufig widerspiegelt ein Werk auch unsere persönliche Beziehung zu einer Künstlerin oder einem Künstler, wie zum Beispiel bei Ben Vautier. Damit eröffnet sich eine weitere Dimension.

Wie lassen sich diese Erlebnisse und diese Werke, die alle sehr persönlich geprägt sind, in die Beziehung des Publikums zu den Kunstwerken integrieren?

Wir sind uns bewusst, dass moderne und zeitgenössische Kunst nicht allen gefällt. Martine und ich haben versucht, in den Sälen eine Harmonie sowie eine Abwechslung zwischen Formen und Farben zu schaffen, die auch jemanden begeistern kann, dem diese Kunst eher fremd ist. Manchmal reagieren die Besucherinnen und Besucher kritisch oder lehnen gewisse Werke mit einer starken Wirkung ab, wie zum Beispiel die Vögel von Kounellis oder mein Bild von Keith Haring, das eine Entmannung zeigt. Ich spazierte täglich durch die Säle und suche den Dialog mit

Besucherinnen oder Besuchern. Sie teilen mir offen ihre Zweifel und ihre Kritik zu verschiedenen Werken mit, auch wenn zu Beginn nicht immer klar ist, dass ich der «Hausherr» bin. Ich versuche jeweils meine Motivation für das eine oder andere Kunstwerk zu erklären, was ich darin sehe und warum es mich emotional berührt. Ich übernehme die Rolle des Vermittlers auf dem Weg zum Verständnis der zeitgenössischen Kunst. Genau dieses Engagement des Teilens stand als Zielsetzung am Anfang unseres neuen Abenteuers. Die Leute schätzen diesen Kontakt; oft kehren sie wieder, manchmal auch mit Freunden.

Die Ghisla Art Collection hat erst vor wenigen Monaten ihre Türen geöffnet. Ist es trotzdem bereits möglich, eine erste Bilanz zu ziehen?

Die Erfahrung ist auf jeden Fall positiv: Das Teilen mit der Öffentlichkeit ist geglückt, und das Publikum ist zufrieden. Dies spornt uns zu neuen Projekten an. Kürzlich haben wir uns an die Locarneser Schulen gewandt, um für die jüngsten Kinder ein Vermittlungsangebot zu realisieren. Aus eigener Erfahrung mit meinen Neffen weiss ich, dass Kinder auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst ausgezeichnete Gesprächspartner sind. Sie sind viel offener als die Erwachsenen und äussern sich unbefangener über die Gefühle, die ein Kunstwerk bei ihnen auslöst sowie die Bedeutung, die es für sie hat – mit erstaunlichen Entdeckungen.

Autorin: Veronica Provenzale, Dr. phil., Archäologin und Kunsthistorikerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museo Comunale di Arte Moderna in Ascona.
veronica.provenzale@museums.ch

Fondazione Ghisla Art Collection
Via Ciseri 3
6600 Locarno
www.ghisla-art.ch

OBJEKTE MIT
ZEITGEISTDES OBJETS DANS
L'ESPRIT DU TEMPS

MARTIN TROXLER

Tiere haben die Menschen immer fasziniert. Entsprechend alt ist der Wunsch, tote Tiere zu erhalten, sie zu präparieren. Bevor es Fotografie oder Film gab, konnten nur Präparate Einblicke in die Tierwelt geben. Als dreidimensionale Kunstwerke besitzen sie die Möglichkeit, den Betrachtenden emotional zu berühren und ihn auf unterschiedliche Art und Weise für sich einzunehmen. Die Darstellungsweise eines toten Tiers ist stark abhängig vom Zeitgeist. So ändern Präparate im Lauf der Jahrhunderte ihre Gesichter und damit ihr Wesen im Verständnis der Betrachterin und des Betrachters. In den Naturkundlichen Museen lagern unzählige Beispiele aus vergangenen Epochen in den Kellern, weil sie in den Ausstellungsräumen einer neuen Sichtweise Platz machen mussten. Wolf, Luchs und Bär haben ihr Erscheinungsbild grundlegend verändert. Ein berühmtes Beispiel ist der «Barry» vom Grosse Sankt Bernhard im Naturhistorischen Museum der Burggemeinde Bern, der sogar mehrmals umgebaut wurde, um dem Zeitgeist zu entsprechen.

TIER-IMAGE IM WANDEL

Beim Besuch in Naturhistorischen Museen fällt auf, dass grimmig schauende Raubtiere freundlicheren Artvertretern Platz gemacht haben. Raubtiere werden nicht mehr als zähnefletschende Untiere dargestellt, sondern z.B. als Katze, die nicht den Anschein erweckt, Unrechtes zu tun. So sind auch Wolf, Luchs und Bartgeier deutlich freundlicher geworden. Vor gut 100 Jahren hatten die Bartgeierpräparate die Aufgabe, das Tier als Lämmerdieb zu zeigen. Man erzählte sich, dass diese Vögel nicht nur Lämmer, sondern auch Kinder stehlen würden. Wegen ihres schlechten Rufes wurden sie beinahe ausgerottet. Längst wurde dieses Vorurteil widerlegt. Heute hat der Bartgeier, wenn überhaupt, lediglich einen Knochen in den Fängen. Der grösste Vogel der Alpen ernährt sich ausschliesslich von Aas und ist ein regelrechter Knochenverwerter. Verständlich, dass heute kein Museum mehr das falsche Lämmergeierbild vermitteln will. Wissenschaftlich gesehen hat das Lämmergeierpräparat ausgedient und dem Bartgeier Platz gemacht, den es zu schützen gilt. Auch die Bestrebungen, Wolf und Luchs in unseren Breiten wieder anzusiedeln, vertragen keine zähnefletschenden Vertreter ihrer Art in den Naturhistorischen Museen. Hier haben die neueren Präparate die Aufgabe, ein neutrales, wertfreies Wesen der beiden Wildtiere zu zeigen.

Künstlerische oder gestalterische Arbeit ist überall eng mit Emotionen verbunden. Diese gründen oft auf persönlichen oder gesellschaftlichen Ansichten. Es ist die Aufgabe eines Präparats, beim Betrachter eine Emotion auszulösen. Es erstaunt daher nicht, dass die Darstellungsweise in der Tierpräparation abhängig ist vom Zeitgeist, von den Ansichten und Emotionen der Gesellschaft und von der Betrachtungsweise der Präparatoren oder Präparatorinnen.

Les animaux ont toujours fasciné les hommes. Le désir de conserver leurs dépouilles et de les préparer à cette intention est particulièrement ancien. Avant l'invention de la photographie et du film, seule la naturalisation offrait un aperçu réaliste du monde animal. Ces véritables œuvres en trois dimensions sont capables de susciter des émotions et de capter l'attention des spectateurs. Cependant, la façon de présenter les animaux morts est marquée par l'esprit d'une époque. Au fil des siècles, l'aspect extérieur de ces préparations et, ce faisant, leur nature même, a évolué en fonction du regard des visiteurs. Les réserves des musées d'histoire naturelle abritent ainsi un nombre incalculable d'anciennes préparations. Devenues obsolètes, elles ont cédé la place à d'autres, plus conformes à la nouvelle manière de voir. L'image des loups, des lynx et des ours a ainsi changé du tout au tout. Un exemple éloquent est celui de « Barry ». Ce célèbre chien du Grand-Saint-Bernard, conservé au Musée d'histoire naturelle de Berne, a été plusieurs fois entièrement remanié pour coller à l'esprit du temps.

L'IMAGE CHANGEANTE DE L'ANIMAL

Il suffit de visiter les musées d'histoire naturelle pour constater que les prédateurs au regard féroce ont cédé la place à des spécimens plus affables. Ces animaux ne sont plus représentés comme des monstres aux dents redoutables mais plutôt comme des animaux domestiques d'apparence inoffensive. Ainsi, loups, lynx et gypaètes barbus sont devenus plus amicaux. Voilà un siècle, les taxidermistes qui naturalisaient un gypaète devaient le présenter sous les traits d'un tueur d'agneaux. On racontait alors que ce rapace allait jusqu'à voler des enfants et, en raison de sa mauvaise réputation, l'espèce fut un temps menacée d'extinction. Aujourd'hui, le gypaète naturalisé tient tout au plus un os dans ses serres. En effet, ce grand oiseau des Alpes est exclusivement charognard et sait parfaitement tirer partie des os d'animaux morts. On comprend pourquoi plus un seul musée ne perpétue l'image du voleur d'agneaux. Scientifiquement dépassée, cette vision a fait place à celle d'une espèce menacée qu'il convient de protéger. Les efforts de réintroductions du loup et du lynx sont aussi difficilement conciliables avec la vision de spécimens prêts à mordre. Les taxidermistes doivent désormais présenter des individus neutres qui ne suscitent aucun jugement *a priori*.

Tout travail de création et de mise en forme est intimement lié aux émotions, elles-mêmes déterminées par des conceptions personnelles et sociales. Les préparations de taxidermie sont censées toucher les visiteurs. Il n'est donc pas surprenant qu'elles reflètent l'esprit du temps, les idées et les émotions d'une époque ainsi que le point de vue du taxidermiste.



«Lämmergeier» aus Nordost-Afrika mit einem jungen Mähnschaf. Präparat vor 1900. / Gypaète d'Afrique du Nord-Est, en allemand «vautour des agneaux», avec un jeune mouflon à manchettes, préparation antérieure à 1900.

© NMBE/Lisa Schäublin

DIE ARBEIT DES PRÄPARATORS, DER PRÄPARATORIN

Naturwissenschaftlicher Präparator oder Präparatorin ist ein vielseitiger Beruf. Zoologisches Wissen, technisches Verständnis, Sachkenntnis in Chemie und Physik sowie künstlerisch-gestalterische Herausforderungen sind im Alltag allgegenwärtig. Ein Tier wird nicht einfach ausgestopft, wie Presse und Volksmund unbelehrbar tradieren. Der Begriff «ausstopfen» war früher in unserem Sprachgebrauch ein anderer, er bedeutete vielmehr unterlegen, betonen, Ausdruck geben. Tiere stopfte man aus, beim Ankleiden stopften sich die Leute aus, indem sie gewisse Körperstellen überbetonten (zum Beispiel die Schulterpartien). Frisuren wurden früher gestopft. «Ausstopfen» beschreibt heute eine einfache Tätigkeit – ein Kissen oder ein Stofftier werden gestopft. Zu Recht wehren sich Präparatoren gegen den Begriff, da er ihren komplexen und vielfältigen Arbeiten nicht gerecht wird. Tierpräparate sind Plastiken, ein Tierkörper wird künstlerisch hergestellt. Er wird modelliert oder geschnitzt. Darauf wird die Haut geklebt. Deswegen nennt der Präparator sein Werk auch Dermo-plastik (Derma bedeutet auf Griechisch Haut, eine Plastik ist ein dreidimensionales Kunstwerk). Wie eine künstlerische Plastik hat auch ein Tierpräparat gegenüber einem Text seine Stärken: Es ist ausdrucksstark und eindeutig. Ein Präparat kann Aussagen in allen Sprachen der Welt formulieren und kommt dabei ohne Text aus. Steht es zudem in einem Diorama, einer nachgebildeten natürlichen Umgebung, kommen ganze Ausstellungen ohne weitere Erklärungen aus, sind zeitlos und erfreuen sich grosser Beliebtheit.

Präparatoren und Präparatorinnen erkennen nicht immer, dass ihr Handeln oft stark von kulturellen Ansichten abhängig ist. Allzu gern schiebt man wissenschaftliche oder gestalterische Argumente vor, um eine Darstellung

zu begründen. Doch nicht immer lässt sich die veränderte Darstellungsweise, deren stumme Zeugen in den Kellern der Naturmuseen lagern, biologisch begründen. Oft ist es der Zeitgeist, der (mit)entscheidet. Freude, Wut, Trauer, Angst und Macht lassen sich in der Körpersprache der Tiere darstellen. Ein Präparat mit einem zähnefletschenden Wolf ist nicht falsch. Wenn sich ein Wolf bedroht fühlt, wird er kein freundliches Gesicht machen. Das kennen wir auch vom Haushund, der je nach Gemütslage beim unbekanntem Besucher eindrücklich seine ebenfalls vorhandene aggressive Seite zeigt. Der Ausdruck der alten Präparate ist also nicht falsch, er ist aber so nicht mehr gewollt, nicht mehr zeitgemäss. Man will heute einen neutralen Wolf darstellen.

Interessanterweise gibt es aber unzählige Tierarten, deren Darstellungsweisen sich nicht oder kaum vom Zeitgeist beeinflussen lassen. Reh, Hase, Steinbock, viele Vögel (mit Ausnahme der Greifvögel und Eulen) behalten ihr Aussehen. Betroffen sind hauptsächlich jene Arten, die beim Menschen starke Reaktionen auslösen, sei es Furcht oder Konkurrenzdruck. Der Wolf, auf dessen Speisezettel neben jagdbaren Tieren auch Nutztiere stehen, kommt dem Menschen dadurch in die Quere. Deshalb wurde er verunglimpft, sowohl im sprachlichen Kulturgut (Märchen) wie auch in der künstlerischen Darstellungsweise (Plastiken, Bilder, Tierpräparate). Eine Sonderstellung nimmt der Bär ein. Obwohl er immer wieder in drohender, oft aufrechter Haltung präpariert wurde, gibt es auch ältere Präparate, in denen er eher kumpelhaft dargestellt wird. Der Bär hat ja auch als Teddybär im Kinderzimmer seinen Platz. Die vertrauliche Darstellungsweise kommt vermutlich daher, dass Bären früher als Tanzbären oder zu anderer Volksbelustigung (Bärengraben) gehalten wurden und oft ein drolliges Bild abgaben.



Bari-Präparat 1826-1923. / Le chien « Bari », préparation exposée de 1826 à 1923. © NMBE/Archiv

LE TRAVAIL DU OU DE LA TAXIDERMISTE

Le métier de taxidermiste a de multiples facettes. Il requiert des connaissances zoologiques, des compétences techniques, de solides notions de chimie et de physiques ainsi qu'une créativité et un talent suffisants pour satisfaire à une certaine exigence artistique. Il ne s'agit pas simplement d'«empailler» l'animal comme continuent de le rabâcher la presse et le public. Dans la langue des taxidermistes, il est aujourd'hui plutôt question de construction, de montage et d'expression. Autrefois, on «rembourrait» l'animal comme les personnes le faisaient en s'habillant, en soulignant une partie de leur anatomie, par exemple les épaules, ou en gonflant leur coiffure. Le «rembourrage» désigne aujourd'hui une opération très simple qui consiste à garnir des coussins ou un animal en peluche. Les taxidermistes rejettent à juste titre ce terme, qui décrit

mal leur travail complexe et varié. La naturalisation relève plus de la sculpture. Le corps de l'animal est reconstitué avec art, modelé ou sculpté, et c'est sur cette reconstitution que le préparateur vient enfilet et colle la peau. C'est là l'étymologie du mot taxidermie, de *táxis* (ordre, arrangement, en grec ancien) et *derma* (peau). Nous sommes en présence de véritables œuvres en trois dimensions. Comme une sculpture, une préparation de taxidermie peut se comprendre dans toutes les langues ou, plus exactement, se passer de langue comme de mots pour se faire comprendre. Si elle est en outre placée dans un diorama reconstituant l'environnement naturel de l'animal, la mise en scène se passe d'explication. Intemporelle et éloquente, elle est généralement très appréciée du public.

Les taxidermistes ne reconnaissent pas toujours que leur travail dépend aussi beaucoup du contexte culturel. Pour justifier leurs choix, ils avancent souvent des arguments scientifiques ou

techniques. Mais la biologie ne permet pas toujours de justifier des modèles de représentation dont les témoins muets encombrant les réserves des musées. En définitive, l'esprit du temps joue souvent un rôle. Le taxidermiste peut exprimer la joie, la colère, la peur ou le sentiment de puissance d'un animal en se servant de son langage corporel. Un loup naturalisé qui montre les dents n'a en soi rien de faux. Si l'animal se sent menacé, il n'adoptera pas une attitude paisible. Nous savons bien que, suivant leur humeur et face à des visiteurs inconnus, les chiens de compagnie eux-mêmes peuvent se montrer agressifs. Les expressions autrefois privilégiées par les préparateurs ne sont pas fausses en soi. Le fait est qu'aujourd'hui on tient à présenter le loup de façon neutre.

Cependant, la présentation de beaucoup d'espèces n'a guère varié. Le chevreuil, le lièvre, le bouquetin et de nombreux oiseaux naturalisés (à l'exception des rapaces diurnes et nocturnes)



Barry nach der Restaurierung 2014. / Barry après la restauration de 2014. © NMBE/Lisa Schäublin

OBJEKTE GEHEN MIT DER ZEIT

Unter diesen Aspekten fristen Tierpräparate im kulturellen Verständnis zu Unrecht ein Schattendasein. Die Naturmuseen sind natürlich bestrebt, begründet durch ihren wissenschaftlichen Hintergrund, in ihren Ausstellungen die aktuellen Erkenntnisse zu vermitteln. Ein Präparat, das diesen nicht mehr entspricht, wird weggeräumt. Der kulturhistorische Aspekt wird dabei oft vergessen. Die Erhaltung dieser Zeitzeugen ist ebenso Aufgabe der Naturhistorischen Museen wie die Vermittlung heutiger Tierbilder. Hier liegt die Gelegenheit, die so oft beklagte fehlende Wertschätzung naturwissenschaftlicher Sammlungen zu korrigieren und ihnen den richtigen Stellenwert im Reigen kulturhistorischer Güter zu geben.

Ein gut dokumentiertes Beispiel für eine Dermoplastik, welche ihre kulturhistorische Aufgabe heute noch erfüllt,

ist das Präparat des ehrwürdigen Bernhardinerhundes «Bari» im Naturhistorischen Museum der Burggemeinde Bern. Nach seinem Tod 1814 wurde der Hund «ausgestopft», bereits 1826 wurde der «Bari» umgebaut und neu dargestellt. Der damalige Museumspräparator gab dem Tier die Gestalt eines demütigen Dieners Gottes, was einem Wunsch des Priors vom grossen Sankt Bernhard entsprach. Doch 100 Jahre später entsprach auch dieses Aussehen nicht mehr dem Zeitgeist. Als «sehr unansehnliches Schaustück, dem mehr Andenken- als wissenschaftlicher und Schönheitswert zukam und das auch viele Museumsbesucher enttäuschte» wurde das Präparat vom damaligen Museumsdirektor Walter Künzli (1893–1977) beschrieben. Doch eine individuelle Tierpersönlichkeit lässt sich nicht einfach wegräumen, wie ein Bär oder ein Bartgeier. Deswegen musste das Präparat erneut umgebaut werden. Nicht zuletzt, weil sich aus den Hunden

vom Grossen Sankt Bernhard die Rasse der Bernhardinerhunde mit stattlicheren und grösseren Tieren entwickelte. So erfuhr das Präparat ein regelrechtes Lifting, aus einem traurigen Hund wurde ein grosser und stolzer. Auch sein Name ist internationaler geworden: Er heisst nun «Barry». Aus heutiger Sicht erscheint sein Blick etwas traurig. Vielleicht, weil er unseren Vorstellungen eines Bernhardiners auch nicht mehr entspricht? Doch umbauen würde man ihn heute wohl kaum mehr.

*Autor: Martin Troxler, Leiter Zoologische Präparation, Naturhistorisches Museum der Burggemeinde Bern.
martin.troxler@nmbe.ch*

nes) ont conservé la même apparence. De façon révélatrice, les changements touchent principalement les animaux dont la vue provoque de fortes réactions chez l'homme, qu'il s'agisse d'un sentiment de peur ou de rivalité. Le loup, qui se nourrit d'animaux à la fois sauvages et domestiques, est donc bien concerné. C'est la raison pour laquelle cet animal fut discrédité aussi bien dans la tradition orale (les contes) que dans les arts plastiques (sculpture, peinture, taxidermie). Quant à l'ours, il occupe une position particulière. Bien qu'on n'ait jamais cessé de le naturaliser dans des postures menaçantes, souvent dressé sur ses pattes arrière, certaines préparations anciennes le montrent sous un jour plus amical. En peluche, l'ours a de fait sa place dans les chambres d'enfant. Cette dichotomie tient aussi probablement à l'image des ours de foire ou des ours qu'on présente dans des fosses ; l'animal est alors plus amusant qu'effrayant.

LES OBJETS S'ADAPTENT À L'ÉPOQUE

Ce faisant, notre conception de la culture relègue de façon injustifiée les animaux naturalisés dans une zone d'ombre. Leurs obligations scientifiques conduisent bien sûr les musées d'histoire naturelle à présenter les connaissances les plus actuelles. Les animaux naturalisés ne correspondant pas aux avancées du savoir sont retirés des espaces d'exposition. Le plus souvent, l'histoire de la culture et des mentalités est ici oubliée. Conserver ces témoins d'une époque fait partie de la fonction d'un musée au même titre que la présentation actualisée des espèces animales. Il y a là une occasion de corriger la faible valeur accordée aux collections d'histoire naturelle en leur donnant la place qui leur revient dans notre patrimoine culturel.

Un exemple d'une préparation de taxidermie qui n'a jamais cessé de jouer son rôle dans l'histoire culturelle est celle du chien de sauvetage *Bari*, du

Musée d'histoire naturelle de Berne. Après sa mort, en 1814, l'animal a été naturalisé, mais la préparation a subi un premier remaniement en 1826. Conformément aux vœux du prieur de l'hospice du Grand-Saint-Bernard, où avait vécu *Bari*, le taxidermiste donna au chien l'expression d'un « humble serviteur de Dieu ». Mais, un siècle plus tard, cette présentation ne correspondait plus à l'esprit du temps. « Une pièce fort laide, dont la valeur tient davantage au souvenir qu'à ses qualités scientifiques et esthétiques, et qui déçoit de nombreux visiteurs. » Tels étaient les termes employés pour décrire *Bari* par le directeur du musée de l'époque, Walter Künzli (1893-1977). Comme il ne pouvait être question de remiser ce véritable personnage historique, on procéda à un nouveau remaniement. On le justifia avant tout par le fait que la race du Saint-Bernard, développée par les moines de l'hospice du même nom, avait produit des individus plus grands et plus corpulents. *Bari* subit donc une véritable métamorphose et, de chien triste, il devint un animal fier et imposant. Même l'orthographe de son nom est alors passée de *Bari* à *Barry*, un nom plus international. Aujourd'hui, son regard peut nous sembler triste, peut-être parce qu'il ne correspond plus à l'image que nous nous faisons d'un saint-bernard. Quoi qu'il en soit, à l'heure actuelle, on ne procéderait même plus au remaniement entrepris au siècle dernier.

*L'auteur: Martin Troxler est directeur des préparations zoologiques au Naturhistorisches Museum der Burggemeinde Bern.
martin.troxler@nmbe.ch*

RIASSUNTO

Da sempre gli animali hanno affascinato gli uomini. Antichissimo è quindi il desiderio di conservare animali morti, di imbalsamarli. Prima che fotografia e film facessero la loro comparsa, soltanto i preparati tassidermici potevano fornire immagini del mondo animale. In quanto opere d'arte tridimensionali, essi hanno la capacità di toccare emozionalmente e conquistare in vario modo lo spettatore. La maniera di esporre un animale morto dipende fortemente dallo spirito del tempo. Così, nel corso dei secoli i volti e la natura dei preparati mutano col variare della sensibilità di chi li osserva. Negli scantinati dei musei di storia naturale giacciono innumerevoli esemplari di epoche passate che hanno dovuto far posto a un nuovo approccio negli spazi espositivi. Lupo, lince e orso hanno cambiato radicalmente la loro immagine. Un esempio famoso è il cane di San Bernardo «Barry» nel Museo di storia naturale a Berna, che addirittura è stato più volte rimaneggiato per meglio corrispondere allo spirito del tempo.

SUMMARY

Animals have always held great fascination for us humans, and, correspondingly, the wish to preserve, mount and display deceased animals has existed all along. Before the age of film and photography, preservation was the only means to provide a close-up view of the animal world. In their capacity as three-dimensional artworks, the mounted animals emotionally touch the viewer and capture his attention and interest. The way they are displayed depends very much on the reigning zeitgeist. Over the course of the centuries the methods have changed and, with them, the way viewers perceive the displayed creatures. The storage vaults of natural history museums are usually full of examples from previous eras, for the simple reason that the new modes of display demanded ever new forms and looks. Exhibited wolves, lynxes and bears have changed their appearance radically. A famous example is the St Bernard dog «Barry» held in the Natural History Museum in Berne which was modified repeatedly according to the taste of the relevant period.

KÖRPERGEDÄCHTNIS: SPORTKULTURELLE MUSEUMSOBJEKTE

LA MÉMOIRE DU CORPS : LES OBJETS DU SPORT AU MUSÉE

MIRCO MELONE

Der Beitrag untersucht die Gedächtnispotenziale und -funktionen von sport-historischen Objekten. Im Fokus steht dabei eine doppelte Referenz der Objekte auf den sportkulturellen Körper. Die musealen Objekte vermögen einerseits Körper zu repräsentieren und so der Erinnerung zugänglich zu machen. Im Zusammenspiel mit weiteren Gedächtnismedien wie Texten oder Bildern verweisen sie auf spezifische Akteurinnen, Akteure und Kontexte sowie ganz allgemein auf vergangene sportkulturelle Körper. Andererseits können die Objekte den Körpern auch eine Präsenz verleihen, indem sie an eigene Körpererfahrungen anknüpfen. Entsprechend setzt die Vermittlung bei der eigenen Körpererfahrung und der Vorstellungskraft von Besucherinnen und Besuchern an.

KÖRPEREINSATZ

Sporthistorische Objekte sind wie andere kulturhistorische Artefakte Speichermedien für unser kulturelles Gedächtnis.¹ Sie ermöglichen uns, Vergangenheiten in spezifischer Weise als Geschichte zu vergegenwärtigen. Das Gedächtnispotenzial sporthistorischer Objekte liegt diesbezüglich in einem zweifachen Bezug auf den Körper; denn im Sport wird der Körper präsentiert, gegen andere ins Feld geführt, vermessen und kategorisiert. Die Bandbreite reicht vom muskulösen und ästhetisierten Fitness-Body bis zu dem über die Leistungsgrenzen hinaus optimierten Profisport-Körper. An ihm und über ihn werden gesellschaftliche Rollen und Lebensweisen definiert und normiert.

Für eine kulturhistorische Beschäftigung mit Körpern sind die Verbindungen zwischen biologisch-physischer Beschaffenheit und kulturellen Vorstellungen vom Körper zentral. Denn erst in den spezifischen Verflechtungen von biologischem Körper und gesellschaftlichen Vorstellungen formierten sich in der Vergangenheit genauso wie heute sportkulturelle Körper. Sporthistorische Museumsobjekte sind daher zugleich repräsentierende und performative Gedächtnismedien. Sie vermögen es, auf historische Körper zu verweisen, und können diese in Erinnerung rufen. Ebenso können sie als performative Exponate die Vergangenheit zur Aufführung bringen, indem sie an die Körpererfahrung von Kuratorinnen und Kuratoren sowie Besucherinnen und Besuchern anknüpfen. Dieser doppelte Bezug lässt sich exemplarisch am Radsport zeigen, der im ausgehenden 19. Jahrhundert entstand.

KÖRPER-REPRÄSENTANTEN

Ausgangspunkt ist das Hochrad, auf dem Albert Aichele 1887 in München den Stundenrekord von 38,07 km aufstellte.² Im Zusammenspiel mit weiteren Gedächtnismedien wie Fotografien und Texten gewährt das Objekt einen spezifischen Blick auf die Aushandlung sozialer Zugehörigkeit zwischen Bürgertum und Adel des

Dans cette contribution, je me propose d'explorer le potentiel évocateur et le rôle mémoriel des objets de l'histoire du sport. Ces derniers se distinguent par une double référence au corps dans la culture sportive. D'une part, en tant qu'objets muséaux, ils sont en mesure de représenter le corps et, ce faisant, de nous donner accès à leur mémoire. Avec le concours d'autres supports, comme les textes et les images, ils font en effet référence aux sportifs du passé de façon plus générale, au corps dans le contexte culturel propre au sport de l'époque. D'autre part, les objets peuvent aussi conférer au corps dont ils étaient le prolongement une présence immédiate en nous renvoyant à nos propres expériences physiques, la médiation étant ici fonction du vécu corporel et de la capacité d'imagination de chacun.

LE CORPS SOLLICITÉ

Comme tout artefact du passé, les objets de l'histoire du sport sont des supports de notre mémoire culturelle¹. Ils permettent de se représenter des moments révolus et constitutifs de notre histoire. Le potentiel mémoriel de ces objets tient dans un double rapport au corps : la pratique sportive s'accompagne de l'exposition des corps, de leur engagement contre d'autres, de leur mesure et de leur catégorisation, et l'éventail va du corps musculeux et esthétisé des salles de sport aux corps des athlètes professionnels poussés au-delà de leurs limites. Ainsi, le corps définit et conditionne des rôles sociaux et des modes de vie.

Les liens entre qualités physiques et biologiques, d'une part, et culture du sport, d'autre part, sont essentiels pour étudier l'histoire culturelle du corps. En effet, au passé comme au présent, c'est seulement dans l'étroite imbrication entre corps biologique et représentations sociales que le corps sportif se définit. Ainsi, les objets de l'histoire du sport sont des supports mémoriels aussi bien passifs qu'actifs. Ils sont capables de renvoyer aux corps du passé et d'éveiller leur souvenir, mais aussi de faire revivre activement le passé en faisant appel au vécu corporel du personnel du musée et des visiteurs. Né à la fin du XIX^e siècle, le sport cycliste illustre de façon exemplaire ce double rapport.

LE CORPS REPRÉSENTÉ

Prenons comme point de départ le grand bi d'Albert Aichele, recordman de l'heure à Munich, en 1887, avec 38,07km.² Accompagné d'autres supports de mémoire comme des photographies et des documents écrits, cet objet illustre de façon singulière la rivalité entre bourgeoisie et noblesse à la fin du XIX^e siècle, le premier rôle revenant ici au corps du coureur sur son grand bi.

Journaux d'époque et manuels consacrés à ce nouveau sport, comme *Fahrrad und Radfahrer* (Bicyclette et cycliste), publié en 1890 par Wilhelm Wolf, font



Rudge Bicycle Racer (Ordinary) von Albert Aichele, 1885. / Le Rudge Bicycle Racer, grand bi d'Albert Aichele, 1885.
© Sportmuseum Schweiz, Basel



Veloclub Basel, um 1889. Schwarzweiss-Abzug auf Albuminpapier. / Le Veloclub Basel vers 1889, tirage noir et blanc sur papier albuminé.
© Sportmuseum Schweiz, Basel

ausgehenden 19. Jahrhunderts. Zentral ist dabei die Rolle des Körpers in der Praxis des Hochradfahrens.

In einschlägigen Zeitschriften und Handbüchern, wie beispielsweise in Wilhelm Wolfs 1890 erschienenem «Fahrrad und Radfahrer», wurden häufig Vergleiche zwischen dem Fahrrad – oft als «Stahlross» bezeichnet – und dem Pferd angestellt. Darin spiegelt sich auf der einen Seite der kostspielige Kauf und die Haltung von Pferden – der Pferderennsport allgemein – als Symbol für den privilegierten Status des Adels. Auf der anderen Seite schimmern die Technik und die Leistungsbereitschaft des Bürgertums durch, verkörpert durch den Radrennsport. In der Praxis des Hochradfahrens manifestierte sich die Hoffnung des Bürgertums auf eine soziale Durchmischung mit der Aristokratie.³ Denn über die Praxis des «Radreitens», die anfänglich auch in gewissen Adelskreisen populär war, sowie über ein exklusiv ausgestaltetes Vereinswesen erhofften sich gehobene Bürgerkreise eine Angleichung an den Adel.⁴ Distanzfahrten oder auch Aicheles Leistungsnachweis sollten die Gleichwertigkeit

oder gar technische Überlegenheit des Fahrradfahrens gegenüber dem Pferdesport demonstrieren. Ähnlich wie beim Hochrads die korrekte Körperhaltung und entsprechende Bekleidung massgeblich. In seiner Funktion als Gedächtnisträger bezieht sich Aicheles Hochrad über zusätzliche Speichermedien wie Texte und Bilder daher sowohl auf den konkreten historischen Akteur als auch allgemein auf den sportkulturellen Körper. Erst im Zusammenspiel verschiedener Medien gelangten gesellschaftliche Vorstellungen vom Körper zur Darstellung. Zugleich stellte dieses Zusammenspiel den sportkulturellen Körper auch her.⁵

Das Fahrrad war für Akteure wie Aichele ein zentrales Medium für die Erfahrung, das Erleben und die Präsentation des eigenen Körpers. Und über diesen wurden wiederum soziale Zugehörigkeiten verhandelt. Wenn das Hochrad nun gegenwärtig als Gedächtnisträger funktioniert, dann weil es stellvertretend für die Vielzahl weiterer Gedächtnismedien oder mit diesen zusammen sportkulturelle Körper zu

repräsentieren und zu vermitteln vermag. Zusätzlich zu dieser repräsentativen Gedächtnisfunktion bergen sporthistorische Museumsobjekte eine performative Form der Erinnerungsmöglichkeit, die sportkulturellen Körpern eine gegenwärtige Präsenz verleiht.

DIE PRÄSENZ HISTORISCHER SPORTKÖRPER

Der Schlüssel zum präsentierenden Gedächtnispotenzial liegt in der Bewegung. Ich kann mir die einstige Handhabe und die Wirkung des Radfahrens vorstellen, wenn ich mir die Bewegungsmöglichkeiten der Räder vor Augen führe. Ich sehe den stellenweise brüchigen Lack, vielleicht rieche ich am Sattel den muffigen Geruch des alten Leders, vermeintlich sogar den einst ausgedünsteten Schweiß. Ich fühle die raue Oberfläche der Stahlrohre. Und wenn ich ein Rad schiebe, dann fühle ich das für heutige Verhältnisse immense Gewicht der Stahlrahmen. Dabei lässt sich der Kraftaufwand erahnen, der nötig ist, um ein solches Rad in Bewegung zu setzen. Ich kann sogar selbst auf ein historisches Rad steigen und am eigenen Leib

souvent un rapprochement entre le cheval et la bicyclette, surnommée en allemand *Stahlross*, littéralement « cheval d'acier ». Ce nom évoque d'abord l'achat et l'entretien coûteux d'un cheval de course, symbole par excellence du statut privilégié de la noblesse. Mais il reflète aussi la maîtrise technique et l'esprit d'entreprise de la bourgeoisie qui s'expriment dans le sport cycliste. La pratique du grand bi traduit l'aspiration des bourgeois à se mêler aux aristocrates³. En « montant » des bicyclettes, discipline qui au départ fait aussi des émules parmi les nobles, et en participant aux activités de clubs cyclistes en vogue, la haute bourgeoisie espère faire jeu égal avec la noblesse⁴. Randonnées et exploits sportifs, comme celui d'Albert Aichele, sont censés démontrer l'égalité sinon la supériorité du cyclisme par rapport au sport équestre. Comme à cheval, une attitude corporelle et des vêtements adaptés étaient déterminants pour maîtriser un grand bi. En tant que support de mémoire, le véhicule d'Albert Aichele renvoie donc par le biais de divers médias – images et sources écrites – à l'acteur historique mais aussi aux corps déterminés par la culture sportive. De fait, seule la combinaison de plusieurs médias permet à l'époque de mettre en scène les représentations sociales du corps, et c'est bien à travers cette association que se définit le corps sportif du passé⁵.

Pour des acteurs comme Albert Aichele, la bicyclette est le moyen par excellence de ressentir, d'éprouver et de présenter son propre corps, puis de jouer de ce corps pour affirmer son appartenance sociale. Si son grand bi fonctionne aujourd'hui comme support de mémoire, c'est parce qu'il peut endosser le rôle de représentant et de relais matériel d'une multitude d'autres médias à valeur mémorielle. En plus de cette fonction mémorielle de représentation, les objets muséaux liés à l'histoire du sport offrent aussi des possibilités d'expérimentations actives qui

confèrent une présence contemporaine aux corps d'autrefois.

LE CORPS HISTORIQUE AU PRÉSENT

La clé du potentiel mémoriel actif de ces objets tient au mouvement. Chacun peut se faire une idée de la manière dont on roulait à l'époque et de l'effet produit. Il suffit de se représenter les mouvements de la roue. On peut voir la peinture écaillée par endroits, sentir l'odeur de renfermé du vieux cuir de la selle et peut-être même celle de la sueur. On perçoit la surface rugueuse des ressorts en acier et, en déplaçant la bicyclette, on ressent le poids du cadre métallique, bien trop important selon les critères actuels. On devine alors la force qui était nécessaire pour mettre un tel engin en branle. On peut même en faire l'expérience physique en montant sur un de ces anciens modèles et éprouver l'impact sur notre corps de sa direction, de son équilibre instable et de son système de transmission.

Il s'agit là d'une forme d'expérimentation physique du passé car, grâce à l'objet, nous pouvons ressentir les mouvements de nos devanciers, autant de sensations qui trouvent à leur tour leur place dans notre mémoire corporelle et continuent ainsi à exercer leurs effets. Les mouvements effectués avec l'objet nourri notre expérience corporelle et notre « imagination historique »⁶. La combinaison de vécus imaginaires et réels permet d'éprouver les sensations du corps au tout début du sport. Les objets muséaux de cette histoire sportive sont les médiateurs mémoriels indirects du corps des acteurs du passé. Par le biais de l'imagination, ils nous permettent de reproduire les mouvements qu'ont dû faire les premiers sportifs. Mais notre conception actuelle du corps diffère de la leur, et c'est seulement au prix d'un conditionnement que nous pouvons éveiller le souvenir du corps sportif d'autrefois. C'est précisément cette mémoire conditionnée,



Museumsbesucher testen das «Starley Bros.»-Tricycle. Film-Still aus «Das Sportjahr 1948». / Des visiteurs expérimentent le tricycle «Starley Bros.», plan du film «Das Sportjahr 1948». © Cinémathèque suisse, Lausanne

erfahren, wie die Lenkdynamik, das Halten des Gleichgewichts und die Übersetzungskraft auf den Körper wirken.

Es ist eine Form der Vergangenheits-erfahrung am eigenen Leib, denn wir können mithilfe des Objekts vergangene Bewegungen nachempfinden – eine Erfahrung, die wiederum in unser eigenes Leibgedächtnis Eingang findet und so auch künftig wirksam bleibt. Damit befeuert die Bewegung mit dem Objekt, die Erfahrung am eigenen Körper, unsere «historische Einbildungskraft».⁶ In einer Verbindung aus Imagination und gegenwärtiger Körpererfahrung werden also vergangene sportkulturelle Körper erfahrbar.

Sporthistorische Museumsobjekte sind nicht direkt Gedächtnismedien für sporthistorische Körper. Über unsere Vorstellungskraft lassen sie uns vermeintlich gleiche Körpererfahrun-

gen machen, wie sie historische Akteure tätigten. Unsere gegenwärtigen Körpervorstellungen unterscheiden sich von vergangenen. Deshalb können wir uns nur bedingt an vergangene sportkulturelle Körper erinnern. Dennoch spricht gerade die Erinnerung daran über die Bewegung, also beispielsweise das Er-Fahren eines Hochrad-Nachbaus, eine Gedächtnisdimension an, die dem Museumsobjekt eigen ist. Damit werden in der Vermittlung von Sportgeschichte die Körper der Museumsfachleute und des Publikums über Bewegung und Einbildungskraft zu essenziellen Bestandteilen der Gedächtnisfunktion sporthistorischer Objekte. Denn jene halten – wie auch andere Museumsobjekte – «die Kommunikation aufrecht zwischen dem Unsichtbaren, aus dem sie kommen [...] und dem Sichtbaren, wo sie sich der Bewunderung aussetzen».⁷

ANMERKUNGEN

¹ ASSMANN Aleida. 2006. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, S. 19.

² GRONEN Wolfgang und LEMKE Walter. 1978. *Geschichte des Radsports, des Fahrrades*. Eupen: Edition Doeppen Verlag.

³ WOLF, Wilhelm. 1890. *Fahrrad und Radfahrer*. Leipzig: Otto Samper, S. 5.

⁴ EBERT Anne-Katrin. 2006. «Zwischen 'Radreiten' und 'Kraftmaschine'». *Der bürgerliche Radsport am Ende des 19. Jahrhunderts*, in: *WerkstattGeschichte (Essen) 44*, S. 27–45.

⁵ SARASIN Philipp. 2001. *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers, 1765–1914*. Frankfurt am Main: Subkamp, S. 26.

⁶ WIMMER Mario. 2012. *Archivkörper. Eine Geschichte der Einbildungskraft*. Konstanz: Konstanz University Press, S. 17.

⁷ POMLAN Krzysztof. 1988. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach, S. 49.

Autor: Mirco Melone ist seit 2014 Sammlungsleiter im Sportmuseum Schweiz. Seine Arbeits- und Forschungsschwerpunkte sind Geschichte und Theorie der Fotografie, Archive sowie Körpergeschichte des Sports.

mirco.melone@sportmuseum.ch

notamment par l'expérimentation d'une reproduction de grand bi, qui fait écho à la dimension mémorielle de l'objet de musée. Dans cette approche de l'histoire du sport, grâce au mouvement et à l'imagination, les corps des visiteurs et des préparateurs du musée deviennent des éléments essentiels de la fonction d'évocation et de remémoration des objets de l'histoire sportive. Car, comme toutes les pièces de musée, ils jouent le rôle d'intermédiaires « entre et l'invisible d'où ils viennent [...] et le visible où ils sont objets d'admiration »⁷.

NOTES

¹ ASSMANN Aleida. 2006. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munich: Beck, p. 19.

² GRONEN Wolfgang et LEMKE Walter. 1978. *Geschichte des Radsports, des Fahrrades*. Eupen: Doeppen Verlag.

³ WOLF Wilhelm. 1890. *Fahrrad und Radfahrer*. Leipzig: Otto Samper, p. 5.

⁴ EBERT Anne-Katrin. 2006. «Zwischen 'Radreiten' und 'Kraftmaschine'». *Der bürgerliche Radsport am Ende des 19. Jahrhunderts*, in: *WerkstattGeschichte (Essen) 44*, pp. 27–45.

⁵ SARASIN Philipp. 2001. *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers, 1765–1914*. Francfort-sur-le-Main: Subkamp, p. 26.

⁶ WIMMER Mario. 2012. *Archivkörper. Eine Geschichte der Einbildungskraft*. Constance: Konstanz University Press, p. 17.

⁷ POMLAN Krzysztof. 1988. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach, p. 49.

L'auteur: Mirco Melone est depuis 2014 directeur des collections du Sportmuseum Schweiz. Son travail et ses recherches portent sur l'histoire et la théorie de la photographie ainsi que sur les archives et l'histoire corporelle du sport.

mirco.melone@sportmuseum.ch

RIASSUNTO

Il contributo prende in esame le potenzialità di memoria degli oggetti storico-sportivi e il loro funzionamento, con particolare attenzione alla cultura del corpo sportivo. Da un lato gli oggetti museali hanno la facoltà di rappresentare dei corpi e così evocare memorie. Nell'interazione con altri media capaci di richiamare ricordi, quali testi o immagini, essi rimandano ad attori e contesti specifici e più in generale a corpi culturalsportivi del passato. Dall'altro lato gli oggetti possono rendere tali corpi presenti nel momento attuale riacciandosi a esperienze corporee proprie. Pertanto la mediazione culturale incomincia dall'esperienza fisica e dalla forza d'immaginazione delle visitatrici e dei visitatori.

SUMMARY

This contribution explores the memory potential and functions of sport-historical objects. The focus is on the objects' double reference to the sport-cultural body. On the one hand, museum objects can represent bodies and make them accessible to memory; in interplay with other memory media such as texts and images they make reference to particular actors and contexts and to general sport-cultural bodies of the past. On the other hand, objects can lend bodies a contemporary presence by tying them in with the people's own body experiences. Hence, mediation should always begin with individual body experiences and the visitors' power of imagination.

MARIE LOUISE BION: MÄDCHEN MIT SONNENHUT



MARIE LOUISE BION (1858–1939), *Mädchen mit Sonnenhut*, 1891. Öl auf Leinwand, 80 × 86 cm, bez. unten links M.L.Bion 91. Historisches und Völkerkundemuseum St.Gallen, Inv. Nr. 2012.402.
© HVM St. Gallen/Michael Elser

Das Historische und Völkerkundemuseum St. Gallen (HVM) konnte 2012 aus einer Wiener Auktion ein Gemälde der St. Galler Malerin Marie Louise Bion (1858–1939) erwerben, das zu den qualitativsten Werken der Künstlerin gehört. Es ist heute über der monumentalen Freitreppe vom Foyer zum Obergeschoss aufgehängt und weist – zusammen mit anderen Kinderporträts – den Weg zum 2007 eröffneten Kindermuseum im Dachgeschoss.

Die am 18. August 1858 geborene Marie Louise Bion stammt aus altem St. Galler Geschlecht, dessen wohl bekanntester Vertreter der Maler Gottlieb Bion (1804–1876) ist. Wohl zwischen 1882 und 1885 besuchte sie die Zürcher Gewerbeschule. 1885 zog sie nach Paris, wo sie ihre eigentliche Ausbildung erhielt. Marie Louise Bion blieb bis 1895 in der französischen Metropole und lebte danach meistens in Zürich. 1889 war sie erstmals im schweizerischen Turnus vertreten, und 1890 nahm sie an der ersten nationalen Kunstausstellung teil. Es handelte sich hauptsächlich um Porträts, mit denen sie sehr erfolgreich war.

Aus dieser Zeit stammt das feinfühlige, 1891 datierte Kinderporträt. Es zeigt ein etwa zehnjähriges Mädchen mit

nachdenklichem Gesichtsausdruck, blond gelocktem Haar und Sonnenhut, das auf der Brüstung einer von Blattwerk umrankten balkonähnlichen Loggia sitzt. Es scheint ein warmer Sommertag zu sein, und dennoch trägt das Mädchen ein langärmeliges Kleid und darüber eine blaue Schürze mit roten Tupfen.

Der Erwerb des Gemäldes erfolgte aus mehreren Gründen. Einerseits handelt es sich bei Marie Louise Bion um eine St. Galler Künstlerin, deren Werke nur selten im Kunsthandel auftauchen. Wenn dann ein derart überragendes Gemälde in einer Auktion angeboten wird, muss unbedingt versucht werden, das Bild anzukaufen. Andererseits erfolgte das Engagement des HVM auch vor dem Hintergrund einer in den nächsten Jahren geplanten Ausstellung zu Schweizer Künstlerinnen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Bei dieser Gelegenheit soll auch das noch weitgehend unbekanntes Werk von Bion gewürdigt werden.

Daniel Studer
Seit 2002 Direktor des Historischen
und Völkerkundemuseums St. Gallen.
daniel.studer@hvmstg.ch

EINE GOLDSCHALE VOLLER GEHEIMNISSE



© Schweizerisches Nationalmuseum

Verschiedenste Objekte aus unserer Sammlung bergen für mich einen besonderen persönlichen Wert: Einige Gegenstände faszinieren mich aufgrund ihrer historischen Bedeutung oder ihrer Geschichte, andere aufgrund ihrer Schönheit. Und es gibt Dinge, welche mich in besonderer Weise an Momente erinnern, während derer ich miterleben konnte, wie sich Museumsbesucherinnen und -besucher im Rahmen einer gemeinsamen Betrachtung von einem ihnen zunächst fremden Objekt fesseln lassen und mit ihm in einen Dialog treten.

Die Goldschale von Zürich-Altstetten ist ein solches Objekt. Bauarbeiter entdeckten die bronzezeitliche Schale 1906 beim Eisenbahnbau in einer Tiefe von etwa einem Meter. Sie gelangte nach ihrem Auffinden ins Landesmuseum Zürich, ist dort ausgestellt und gehört somit zur Sammlung des Schweizerischen Nationalmuseums. Dieses aus Gold getriebene Gefäss ist die grösste und schwerste Schale aus der Bronzezeit, die je in Westeuropa entdeckt worden ist. Sie ist äusserst kunstvoll gestaltet, zeigt Darstellungen von Gestirnen und Tieren und zieht mich nicht nur aufgrund ihres wertvollen Materials in ihren Bann – sie birgt auch

zahlreiche Geheimnisse: Wer hat diesen kostbaren Gegenstand wie hergestellt, wozu wurde er verwendet, welche Bedeutung hatte er? Was erzählt er über die Vorstellungen und Denkweisen der Menschen, welche vor rund 3000 Jahren hier gelebt haben?

Rund um dieses archäologische Fundstück diskutierten und philosophierten schon viele Museumsbesucherinnen und -besucher, zahlreiche Schülerinnen und Schüler, manche Studierende. Es ergaben sich angeregte, oft auch tiefgründige und berührende Gespräche zwischen Menschen mit unterschiedlichem Hintergrund.

«Ich fand die Goldschale sehr interessant, weil sie eine coole Geschichte hat, und möchte noch viel mehr darüber wissen. Ich habe plötzlich viele Fragen.» Diese Notiz schickte mir vor einiger Zeit ein Schüler. Sie erinnert mich immer wieder daran, was Museumsobjekte auszulösen vermögen: Faszination und Interesse für Geschichte, Kultur und Kunst.

Prisca Senn
Seit 2010 Leiterin der Abteilung Bildung
und Vermittlung am Landesmuseum Zürich.
prisca.senn@snm.admin.ch

« MAGIE » DES MUSÉES

« ZAUBER » DER MUSEEN

ROLAND KAEHR

A travers quelques souvenirs de prime abord anecdotiques, l'auteur pose des questions plus fondamentales sur le phénomène de « patrimonialisation » et le stockage d'artefacts dans des lieux vécus comme un nouveau domaine du sacré. L'entrée – plus ou moins définitive – d'un objet dans une institution correspond à un changement radical de statut que traduit une opération obligée: c'est la cote apposée qui fait l'« objet de musée ».

L'exposition du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN) de 1984, intitulée *Objets prétextes, objets manipulés*, avait représenté un tournant dans la pratique et la réflexion « muséale » de son équipe. Après avoir dû distinguer « chose » et « objet », bien qu'un glissement puisse s'opérer de l'un à l'autre – ainsi d'un galet devenant presse-papier –, la pertinence du critère de Krzysztof Pomian selon lequel un objet n'est prêt à entrer au musée que lorsqu'il est sorti du circuit fonctionnel s'est trouvée vérifiée¹.

Un des premiers espaces rassemblait des objets aussi variés qu'un petit Cuyp, un mixeur, un insigne de grade lega, un nain de jardin, de même qu'un outil multifonction (marteau, tenaille, hachette, tournevis,...) et un double mètre pliant, neufs tous les deux. Tant qu'une vitre n'était pas venue isoler cette section, ces deux outils disparaissaient systématiquement, sans doute considérés comme égarés et donc prêts à servir. Eussent-ils été usagés et même reliés à une personne connue, leur réemploi eût tout aussi bien pu survenir. L'expérience en a été faite lors de l'exposition de 1988 *Les ancêtres sont parmi nous*, où rien ne distinguait le mythique crayon sergent-major de Dutti, le fondateur de la Migros, de n'importe quel autre crayon bicolore.

Qu'est-ce donc qu'un « objet de musée » ? Dans la triple prestation *La différence*, en 1995, nos collègues canadiens exposaient telle porte des années 1950 ou 1960, donc récente, emballée avec le plus grand soin, pourvue d'un descriptif détaillé avec mesures et même photographies, alors que du matériel de drogués, qui venait d'être recueilli à Montréal, se trouvait en vrac, sans liste précise et par conséquent n'était pas contrôlable – ce qui peut ne pas être dénué d'incidences lors d'un passage en douane. Le traitement distinct tenait à ce que les premières étaient considérées comme « pièce de musée » et le reste non. Ce qui les différençait ? La cote, tout simplement !

La « qualification muséale » varie selon le contexte: les mêmes flèches qu'achètent les touristes au Museu do Índio, à Rio de Janeiro, sont précieusement entrées dans les collections de musées européens, ambiguïté qui a pu conduire à des dérapages dans certaines boutiques de musées. A contrario, même pourvu de la marque qui aurait dû les rendre autres, certains objets communs de production industrielle récente des collections du MEN manquant lors d'un récolement se

Anhand einiger Erinnerungen, die auf den ersten Blick belanglos erscheinen mögen, stellt sich der Autor grundsätzlichere Fragen über das Phänomen der Kulturerbepflege und die Lagerung von Artefakten an Orten, die als neuer Sakralbereich erlebt werden. Die – mehr oder weniger definitive – Aufnahme eines Objekts in eine Institution entspricht einem radikalen Statuswandel, der durch eine obligate Handlung angezeigt wird: Das Anbringen einer Inventarnummer macht das Objekt zum « Museumsobjekt ».

Die Ausstellung, die das Musée d'ethnographie in Neuenburg (MEN) 1984 unter dem Titel *Objets prétextes, objets manipulés* veranstaltete, stellte eine Wende in der « musealen » Praxis und Reflexion des Museumsteams dar. Nachdem man sich durchgerungen hatte, zwischen « Ding » und « Objekt » zu unterscheiden, obwohl eine Verschiebung vom einen zum anderen möglich war – wie bei einem Stein, der zum Briefbeschwerer wird –, erwies sich Krzysztof Pomians Kriterium als richtig, laut dem ein Objekt erst Museumsreife gewinnt, wenn es aus seinem Funktionsbereich herausgelöst ist.¹

Einer der ersten Ausstellungsräume vereinte so unterschiedliche Objekte wie ein kleines Bild von Cuyp, einen Mixer, ein Rangabzeichen der Lega, einen Gartenzweig sowie ein Multifunktionswerkzeug (Hammer, Zange, Beil, Schraubenzieher usw.) und einen Meterstab, die beiden Letzteren in ungebrauchtem Zustand. Solange die Exponate nicht durch eine Glasscheibe geschützt waren, verschwanden die beiden Werkzeuge regelmässig, da man wohl meinte, sie wären hier versehentlich abgelegt worden und stünden eigentlich in Gebrauch. Hätten sie abgenutzt ausgesehen oder wären sie gar mit einer bekannten Person verknüpft gewesen, hätte man sie wohl ebenfalls entfernt und anderweitig verwendet. Diese Erfahrung wurde 1988 im Rahmen der Ausstellung *Les ancêtres sont parmi nous* gemacht, als der mythische Sergent-Major-Bleistift des Migros-Gründers Gottlieb Duttweiler sich in nichts von irgendeinem anderen zweifarbigen Bleistift unterschied.

Was also ist ein « Museumsobjekt » ? In der Tripel-Ausstellung *La différence* zeigten unsere kanadischen Kollegen 1995 eine Tür aus den 1950er- oder 1960er-Jahren, also neueren Datums, die äusserst sorgfältig verpackt und mit einer detaillierten Beschreibung inklusive Massangaben und Fotografien versehen war, während sich Drogenmaterial, das man gerade in Montreal sichergestellt hatte, völlig ungeordnet präsentierte, ohne präzise Liste und folglich unkontrollierbar, was beim Zoll sicher zu Schwierigkeiten geführt hätte. Die ungleiche Behandlung war darauf zurückzuführen, dass man die Tür als « Museumsstück » betrachtete, den Rest aber nicht. Was sie voneinander unterschied, war nichts weiter als die Inventarnummer!

Die « Museumseignung » variiert je nach Kontext: Die gleichen Pfeile, welche die Touristen im Museu do Índio in Rio de Janeiro erwerben, sind als wertvolle



« À Paris, rue Jacob, le dîner des collectionneurs de têtes », photo Tony Saulnier, « Paris Match » 1966, détail. / « À Paris, rue Jacob, le dîner des collectionneurs de têtes », Foto Tony Saulnier in « Paris Match » 1966, Ausschnitt.
© Archives Roland Kaeher



« À Paris, rue Jacob, le dîner des collectionneurs de têtes », photo Tony Saulnier, Paris-Match 1966, détail. / « À Paris, rue Jacob, le dîner des collectionneurs de têtes », Foto Tony Saulnier in Paris-Match 1966, Ausschnitt. © Archives Roland Kaehr

sont retrouvés détournés à des fins tout à fait terre à terre. De même que, chez des collègues, tel rare masque océanien en écaille de tortue démantibulé a été employé comme matière première !

L'inverse peut aussi se produire: une « muséification » accidentelle. Pour l'emprunt d'une sélection d'objets destinés à l'exposition du MEN *Les Esquimaux hier... aujourd'hui*, en 1976, j'avais été envoyé à Bâle. Parmi les collections de l'Alaska, j'étais tombé

sur une caissette contenant, dûment pourvue de son étiquette numérotée, une saucisse bien moisie, «d'ours» précisait l'inventaire. Devisant plus tard avec le fournisseur, le Dr Hans Himmelheber, celui-ci m'avait révélé avec une surprise amusée qu'elle était un cadeau... à déguster ! S'agissant d'objets culturels ou rituels, sous certaines réserves déontologiques – le respect des croyances (pièce ne pouvant par exemple pas être vue par des femmes) peut conduire à des

conflits lorsque la conservation de l'objet impose des mesures « antibiotiques » –, en passant au musée, masques, statues et autres œuvres, si investies soient-elles, deviennent matériau profane.

Encore convient-il de rester prudent. Tous les novices pénétrant dans des réserves de musées sont mis en garde contre la tentation de coiffer un masque qu'ils ne pourraient plus enlever au risque d'en perdre la tête ! Des précautions spéciales sont à prendre à l'égard

Objekte in die Sammlungen europäischer Museen aufgenommen worden, ein Missverständnis, das in manchen Museumsboutiquen zu Fehlgriffen führen konnte. Dagegen fehlten bei einer Überprüfung der Sammlung des MEN einige gewöhnliche Objekte aus neuer industrieller Produktion, obwohl sie eine Marke getragen hatten, die sie als Museumsstücke erkennbar machte; sie waren offensichtlich für ganz praktische Zwecke verwendet worden. Bei Kollegen war sogar eine seltene, allerdings beschädigte ozeanische Maske aus Schildpatt als Rohmaterial missbraucht worden!

Auch das Umgekehrte kann passieren: eine zufällige « Museifizierung ». Um eine Auswahl von Objekten zu treffen, die 1976 als Leihgaben die Ausstellung des MEN über *Les Esquimaux hier ... aujourd'hui* bereichern sollten, hatte man mich nach Basel gesandt. In der Alaska-Sammlung stiess ich auf ein Kistchen, das eine ordnungsgemäss mit einer nummerierten Etikette versehene verschimmelte Wurst enthielt, «aus Bärenfleisch», wie das Inventar präziserte. Als ich mich später mit dem Lieferanten, Dr. Hans Himmelheber, unterhielt, teilte mir dieser amüsiert mit, es hätte sich um ein Geschenk zum sofortigen Verzehr gehandelt!

Trotz bestimmter berufsethischer Vorbehalte – der Respekt vor Glaubensvorstellungen (zum Beispiel ein Stück, das Frauen nicht betrachten dürfen) kann zu Konflikten führen, wenn die Konservierung des Objekts «antibiotische» Massnahmen erfordert –, werden Masken, Statuen und andere Werke ungeachtet ihres Status als Kult- oder Ritualobjekte zu profanem Material.

Also ist angebracht, Vorsicht walten zu lassen. Alle, die zum ersten Mal ein Museumsdepot betreten, werden vor der Versuchung gewarnt, eine Maske anzulegen, die sie nicht mehr abnehmen könnten auf die Gefahr hin, den eigenen Kopf zu riskieren! Besondere Vorsichtsmassnahmen sind bei Objekten zu ergreifen wie den königlichen

Trommeln der Bamileke-Chefferie von Bandjoun (Kamerun), die zeitweilig entsakralisiert werden mussten, um sie 1966 in der Ausstellung *Art Nègre* in Dakar und Paris zeigen zu können; ihre Kraft wurde während dieser Zeit auf schlichte Stöcke übertragen.

Eher ungewohnt ist die Haltung, die Michael Gunn vor Kurzem gegenüber der tahitischen Figur eines *atua* bekundete: «Sie befand sich dort in einer Ecke. Sie sah mich und lächelte mir zu, als Zeichen, dass sie mich erkannt hatte. Ich war etwas verwirrt, da ich wusste, dass Holz nicht lächeln konnte.» Und weiter: «Etwas aus dem Objekt schien in mich einzudringen, gewaltlos, doch mit spürbarer Präsenz. [...] Ich wurde von *vairua*, Geistern, in Beschlag genommen.»²

Gehören die Objekte zu einer Museumssammlung, stellt ihre Wiedervermarktung ein grundsätzliches Problem dar, da es nicht zu den Aufgaben eines Museums gehört, als Zubehörgeschäft aufzutreten (wie es einige afrikanische «Museen» tun).

Im 19. Jahrhundert wurde die Sammlung des Historischen Museums Neuenburg dank den Anstrengungen von Auguste Bachelin gebildet, der zahlreiche kulturhistorische Zeugnisse vereinte, die zuvor in verschiedenen Depots verstreut waren oder Schützenvereinen, Blasmusiken, Trachtengruppen und ähnlichen Vereinigungen gehörten. Kurz nach der Eröffnung des Museums untersagte er den früheren Besitzern zu Recht, Fahnen, Kleider oder Embleme für Veranstaltungen (Umzüge, Paraden usw.) auszuleihen. Seine Nachfolger, die weniger streng waren, bereuten ihre Grosszügigkeit, wenn sie einen historischen Helm zurückerhielten, der dem Kopf seines kurzfristigen neuen Trägers angepasst worden war... Etwas anders liegt der Fall bei den Musikinstrumenten, die für viele Konservatoren betriebsbereit sind und sogar gespielt werden sollten.

Ein anschauliches Beispiel für die oben erwähnte museale Aneignung

d'objets tels que les tambours royaux bamiléké de la chefferie de Bandjoun, au Cameroun, qui avaient dû être temporairement désacralisés pour être exposés à l'entrée de l'exposition *Art Nègre* en 1966 à Dakar ainsi qu'à Paris, et leur pouvoir conféré dans l'intervalle à de simples bâtons.

Assez inhabituelle apparaît l'attitude récente de Michael Gunn face à la figure tahitienne d'un *atua*: «Elle était là, dans un coin. Elle m'a vu et m'a souri en signe de reconnaissance. Je me tenais là, un peu confus, car je savais que le bois n'était pas capable de sourire.» Et, plus loin: «quelque chose dans l'objet semblait entrer en moi, sans violence, mais par une présence notable. [...] j'étais traversé par des *vairua*, des esprits.»²

Lorsque les objets appartiennent à une collection muséale, leur remise dans le circuit apparaît fondamentalement problématique, le rôle d'un musée n'étant pas de servir de magasin d'accès (comme dans certains « musées » africains).

Au XIX^e siècle, les collections du Musée historiques de Neuchâtel avaient été constituées grâce aux efforts d'Auguste Bachelin, rassemblant de nombreux témoins patrimoniaux jusqu'alors dispersés dans divers dépôts et au sein de sociétés de tir, fanfares, groupes folkloriques... Peu après son ouverture, avec raison il avait refusé que les anciens détenteurs soient autorisés à réemprunter drapeaux, costumes ou emblèmes pour des manifestations (cortèges, parades et autres). En cédant par la suite à quelques demandes, les responsables ne purent que s'en mordre les doigts lorsqu'un casque historique leur revint «adapté» à la tête de son nouveau et momentanément porteur... Le débat reste néanmoins ouvert en ce qui concerne les instruments de musique, dont beaucoup de conservateurs estiment qu'ils doivent se trouver en état de fonctionner et même être joués.

La démonstration de ce que représente l'appropriation muséale évoquée

plus haut est venue à l'occasion de la visite à Neuchâtel, en été 2007, du conservateur du Musée national du Bhoutan, ouvert en 1968 à Paro. Logé à côté d'un *dzong* (monastère), il se plaignait de devoir parfois prêter des masques des collections pour des rituels et avait toutes les peines du monde à les récupérer, parfois après de longs mois et de nombreuses réclamations.

Je lui ai demandé si, sortis de leur contexte religieux, ces masques pouvaient sans autre être utilisés et, bien évidemment, il a rétorqué qu'une cérémonie devait être pratiquée pour les sacrifier à nouveau. Je me suis alors enquis si, comme chez la plupart de ses confrères, les objets du musée étaient pourvus d'une marque distinctive et si elle ne gênait peut-être pas les moines: «Oh oui, et non seulement ils peinent à rendre leurs emprunts mais encore ils grattent la cote!» La boucle était bouclée.

Le célèbre collectionneur et marchand de curiosités exotiques Arthur Johann Speyer I (1858-1923), qui s'était fourni parmi les *Doubletten* de nombreux musées allemands regorgeant du butin de voyages d'exploration, avait livré des pièces où les marques de collecte de terrain ou les cotes de musées avaient été consciencieusement effacées, empêchant du même coup les scientifiques de remonter aux sources et les privant par la suite de toute une information précieuse autrement inaccessible.

Ainsi, ce sont donc ces petits numéros d'identification qui font toute la différence. Passant dans l'institution, n'importe quel objet subit une véritable transmutation qui empêche qu'il puisse être regardé comme précédemment – du moins pour ceux qui savent – et manipulé autrement qu'avec des gants, prenant de la sorte une tout autre valeur. Ce changement de statut se manifeste aussi du côté des visiteurs car, «lorsque nous entrons au musée, nous vivons une véritable rupture avec le monde extérieur»³.

N'est-ce pas ce qu'a démontré la démarche dadaïste du ready-made, où l'aposition d'un <R MUTT> transforme une pissotière retournée en œuvre d'art, par ce même pouvoir de consécration de la signature, de l'étiquette, de la griffe... et de la cote?

L'actuelle saisie informatique des inventaires et diverses interventions de conservation préventive font tout à la fois disparaître les traces matérielles de l'histoire de l'objet et resurgir des témoins gênants et pour le moins ambigus dont il y aurait lieu de se demander si leur place est bien dans un musée (en mettant à part les restes humains conservés pour des raisons scientifiques). Il s'agit des momies, squelettes, crânes, têtes réduites *tsantsa* ou boucanées indiennes, momies précolombiennes, crânes surmodelés néo-hébridais ou têtes tatouées maori *moko moko*... Quelque décorées que soient ces reliques, leur seule approche esthétique est contestable, si bien qu'il n'y a pas lieu de les considérer comme des œuvres d'art; comme elles n'appartiennent pas à notre patrimoine, ce sont des considérations éthiques qui doivent dès lors prévaloir.

Curieusement, en général ni les momies égyptiennes ni les têtes maori ne portent de cote...

NOTES

¹ POMLAN Krzysztof. 1987. *Collectionneurs, amateurs, curieux: Paris-Venise, XVI^e - XIII^e siècles*. Paris: Gallimard. [«Entre l'invisible et le visible: la collection»], p. 18.

² GUNN Michael. 2014. «*Atua, dieux sacrés de Polynésie*», in: *Tribal Art (Arquennes)*, automne, 73: pp. 86-93 [ici pp. 90-91].

³ DELOCHE Bernard. 2010. *Mythologie du musée*. Paris: Le Cavalier Bleu, p. 44.

L'auteur : docteur ès lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, avec une thèse intitulée *Le mûrier et l'épée: le Cabinet de Charles Daniel de Meuron et l'origine du Musée d'ethnographie à Neuchâtel*, Roland Kaehr a été pendant quarante ans conservateur adjoint des collections du Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Il est actuellement conservateur du Musée Rousseau, à Môtiers. roland.kaehr@bluewin.ch

erzählte mir der Konservator des 1968 in Paro eröffneten Nationalmuseums von Bhutan, als er im Sommer 2007 Neuenburg besuchte. Da sein Museum neben einem *dzong* (Kloster) lag, kam es vor, dass er zu seinem Leidwesen Sammlungsmasken für Rituale ausleihen musste und hinterher die grösste Mühe hatte, sie – manchmal erst nach monatelangen Reklamationen – wiederzuerlangen. Ich fragte ihn, ob diese Masken, wenn sie einmal ihres religiösen Kontextes verlustig gegangen waren, ohne weiteres wiederverwendet werden konnten. Nein, antwortete er, es braucht eine Zeremonie, um sie erneut zu weihen. Anschliessend erkundigte ich mich, ob die Museumsobjekte bei ihm wie bei der Mehrzahl seiner Kollegen ein Merkzeichen trügen, das die Mönche stören könnte: «Oh ja, es fällt ihnen nicht nur schwer, die Leihgaben zurückzugeben, sondern sie kratzen zudem die Inventarnummer ab.» So war der Kreis geschlossen.

Arthur Johann Speyer I. (1858-1923), der berühmte Sammler und Händler exotischer Raritäten, beschaffte sich in zahlreichen deutschen Museen «Doubletten», die als Beutestücke von Forschungsreisen die Bestände füllten, entfernte jedoch sorgfältig alle Herkunftsnachweise und Inventarnummern, bevor er die Stücke wiederverkaufte. So verunmöglichte er den Wissenschaftlern die Rückkehr zu den Quellen und enthielt ihnen wertvolle Informationen vor, die auf immer verloren waren.

Demnach machen diese kleinen Identifizierungsziffern den ganzen Unterschied aus. Jedes Objekt, das ins Museum gelangt, erfährt eine Umwandlung, nach der es – zumindest von jenen, die Bescheid wissen – nicht mehr wie vorher betrachtet und nicht mehr ohne Handschuhe angefasst werden kann: Es besitzt nun einen völlig anderen Wert. Dieser Statuswandel macht sich auch bei den Besuchern bemerkbar, da «wir beim Betreten eines Museums einen echten Bruch mit der Aussenwelt erleben»³.

Ist dafür nicht auch das dadaistische Ready-made ein Beweis? Das Anbringen eines <R MUTT> verwandelt ein umgedrehtes Pissoir in ein Kunstwerk, und dies kraft der Bestätigung durch die Unterschrift, das Etikett, den Stempel ... und die Inventarnummer.

Die augenblickliche Digitalisierung der Inventare und verschiedene präventive Konservierungsmassnahmen beseitigen die materiellen Spuren der Geschichte des Stücks und bringen zugleich unbequeme oder zumindest uneindeutige Objekte wieder zum Vorschein, bei denen man sich fragen sollte, ob ihr Platz wirklich im Museum ist (abgesehen von den aus wissenschaftlichen Gründen aufbewahrten menschlichen Überresten). Es handelt sich um Mumien, Skelette, Totenschädel, indianische Schrumpfköpfe (*tsantsa*), präkolumbische Mumien, deformierte Schädel von den Neuen Hebriden oder tätowierte Köpfe der Maori (*moko moko*). So schön verziert diese Gebeine auch sein mögen, sie einzig aus ästhetischer Sicht zu betrachten, ist anfechtbar, sodass es eigentlich keinen Anlass gibt, sie als Kunstwerke zu betrachten; da sie nicht zu unserem Kulturerbe gehören, müssten vor allem ethische Gesichtspunkte den Ausschlag geben.

Seltsamerweise tragen im Allgemeinen weder ägyptische Mumien noch Maori-Köpfe eine Inventarnummer ...

ANMERKUNGEN

¹ POMLAN Krzysztof. 1987. *Collectionneurs, amateurs, curieux: Paris-Venise, XVI^e - XIII^e siècles*. Paris: Gallimard. [«Entre l'invisible et le visible: la collection»], S. 18.

² GUNN Michael. 2014. «*Atua, dieux sacrés de Polynésie*», in: *Tribal Art (Arquennes)*, Herbst, 73: S. 86-93 (hier S. 90-91).

³ DELOCHE Bernard. 2010. *Mythologie du musée*. Paris: Le Cavalier Bleu, S. 44.

Der Autor : Roland Kaehr, Dr. phil. der Universität Neuenburg mit einer Dissertation über «*Le mûrier et l'épée: le Cabinet de Charles Daniel de Meuron et l'origine du Musée d'ethnographie à Neuchâtel*», war 40 Jahre lang stellvertretender Konservator der Sammlung des Musée d'ethnographie in Neuenburg. Augenblicklich ist er Konservator des Musée Rousseau in Môtiers. roland.kaehr@bluewin.ch

RIASSUNTO

Sulla scorta di alcuni ricordi, che a prima vista potrebbero sembrare banali, l'autore si interroga su questioni cruciali circa il fenomeno della cura del patrimonio culturale e la collocazione di artefatti materiali in luoghi vissuti come nuove aree sacre. L'ingresso – più o meno definitivo – di un oggetto in una istituzione corrisponde a un radicale cambiamento di status, convalidato da un atto obbligatorio: l'apposizione di un numero d'inventario trasforma un oggetto in un «pezzo da museo».

SUMMARY

By means of a few, seemingly banal memories the author raises the question of how we deal with cultural heritage and how artefacts are stored in locations that come to be seen as a new type of sacred site. The acquisition of an artefact by an institution – usually on a permanent basis – comes with a radical change to the object's status. This is indicated by an obligatory act: it is given an inventory number whereby the artefact is transformed into a "museum object".

Enthousiasme?

«Les amateurs d'art
apprécient la sécurité.»



Franz von Stuck (1863 – 1928) | Susanna au bain, 1904, huile sur toile, 134.5x98cm*

Helvetia Assurance d'œuvres d'art Artas – la solution pour les musées.
Quels que soient vos projets, nous sommes à vos côtés.

T 058 280 1000 (24 h), www.helvetia.ch/artas
Votre assureur suisse.

helvetia

Living History Guide

App für Smartphones und Tablets mit den Betriebssystemen iOS und Android.

Der digitale **Museumsführer** von hof3 ist ein zeitgemässes und attraktives Tool, um Informationen zu vermitteln und Geschichten zu erzählen.

polymedial - multilingual - mit CMS!

NEU im Release 2.0:

- Eine App - mehrere Menüstrukturen
- Eine Datenbank - mehrere Apps
- Zentrales Hosting - Proxyserver (Indoor-Anwendungen)
- ZIP-Download (Outdoor-Anwendungen)



<http://museumsguide.hof3.com>

reissfest, leicht, atmungsaktiv, chemisch neutral,
witterungs- und UV-beständig, umweltfreundlich,
recyclebar - dies sind Eigenschaften von

Tyvek

Das universelle Material für
Kunstverpackung und **Archivierung**

Für weitere Infos stehen wir Ihnen gerne zur Verfügung!

Telefon: 055 253 00 00

Email: tknop@avila.ch

www.avila.ch

AVILA



**Installation praktisch invisible – pour qu'il
ne dérange ni l'œil ni l'oreille.**



Détecteur de fumée par aspiration SecuriRAS ASD 535

Securiton SA
Systèmes d'alarme et de sécurité

Succursale de Genève
Avenue du Mail 22, CH-1205 Genève
www.securiton.ch, geneve@securiton.ch

Succursale de Lausanne
Chemin de Bérée 50, CH-1010 Lausanne
www.securiton.ch, lausanne@securiton.ch

Une entreprise du Groupe Securitas Suisse

SECURITON

Pour votre sécurité

Beleuchtung für Museen



- LED-Leuchten für Vitrinen
- flexible Beleuchtungsmöglichkeiten

... und viele andere Qualitätsprodukte, die Ihre Exponate ins richtige Licht setzen

Störi Licht AG

Erlenweg 3 · Postfach 178 · CH-8754 Netstal
Tel. +41 (0)55 654 12 00 · Fax +41 (0)55 654 12 01
info@stoeri-licht.ch

www.stoeri-licht.ch

Störi
Licht AG

Z-à-dire
Richard Zeerleder
Museologe MAS
Tel.: 031 952 70 06
ideen@z-a-dire.ch

www.z-a-dire.ch
Museologie und
Gestaltung
Konzepte und
Ausstellungen

Z-à-dire

Gut geschützt auf die Reise

Ferien sind die schönste Zeit im Jahr. Damit sie gelingen, braucht es eine gute Portion Glück – und die richtige Vorbereitung. Ein umfassender Reiseschutz gehört dazu. So erspart man sich im Ernstfall nicht nur Ärger, sondern auch Kosten.

Ferien sind die schönste Zeit im Jahr. Damit sie gelingen, braucht es eine gute Portion Glück – und die richtige Vorbereitung. Ein umfassender Reiseschutz gehört dazu. So erspart man sich im Ernstfall nicht nur Ärger, sondern auch Kosten.

Meist geht alles gut, doch manchmal hat man einfach Pech: Wer auf einer Reise krank wird oder verunfallt, braucht deshalb einen guten Reiseschutz. Gerade für Länder mit hohen Gesundheitskosten empfiehlt sich eine Zusatzversicherung, denn die Grundversicherung deckt längst nicht alle Behandlungen.

Weltweit können aber nicht nur Aufenthalte im Spital, sondern auch ambulante Leistungen schnell viel kosten. In den USA beispielsweise verlangen manche Spitäler einige Tausend Dollar pro Tag. Ist gar ein Rücktransport in die Heimat nötig, so wird's erst richtig teuer: Je nach Land belaufen sich die Ausgaben für eine Repatriierung auf mehrere Tausend Franken. Die Grundversicherung deckt solche Kosten nicht. Wer sie nicht selber bezahlen will, sollte unbedingt eine Zusatzversicherung abschliessen.

Kostenlose Unterstützung im Notfall

Ob Beinbruch, Hexenschuss oder Schlaganfall: Im Ausland fühlt man sich bei einem ernststen gesundheitlichen Problem besonders hilflos. Wer bei Helsana eine Zusatzversicherung hat, erhält nicht nur umfassende Leistungen, sondern auch professionelle Unterstützung, und zwar rund um die Uhr. Das Kompetenzzentrum Ausland von Helsana gibt weltweit Kostengutsprachen ab und koordiniert die Behandlung zusammen mit der unabhängigen Notrufzentrale

Gut und günstig versichert

Dank der Partnerschaft mit der Helsana-Gruppe erhalten die Mitglieder von ICOM einen dauerhaften Rabatt von **15 Prozent** auf die meisten Zusatzversicherungen der Helsana-Gruppe. Auch Mitglieder, die bereits innerhalb der Helsana-Gruppe (Helsana, Avanex, Progrès und Sansan) versichert sind, können von den günstigen Konditionen profitieren. Überzeugen Sie sich selbst und fordern Sie eine individuelle, unverbindliche Offerte an.

Helsana unterstützt den ICOM-Fonds für internationale Kontakte.



Schützen Sie sich und Ihre Liebsten mit einer Krankenpflegezusatzversicherung. Gerade auf Reisen ist sie eine wichtige Ergänzung zur Grundversicherung.

Medicall. Diese erteilt zudem medizinischen Rat (+41 34 340 16 11) und organisiert im Notfall Arzt und Spital. Für Helsana-Kunden mit den Zusatzversicherungen TOP, COMPLETA, WORLD oder OMNIA sind diese Dienstleistungen selbstverständlich kostenlos.

Bestens informiert – schon vor der Reise

Zusatzversicherte profitieren übrigens schon vor der Reise: Sie können sich über die Travelcheck-Hotline gratis von einer Fachperson zu Themen rund um Gesundheit und Sicherheit beraten lassen (+41 44 655 11 30). Ein weiteres Plus ist die Travel-Safety-App von Helsana. Sie stellt länderspezifische Notfallnummern zur Verfügung und liefert medizinische Informationen über das Reiseziel. Besonders praktisch ist der integrierte Dokumentenscanner. Dank ihm haben Sie stets eine Kopie der Reisepapiere und der Helsana-Card dabei. Die Karte gehört unbedingt ins Reisegepäck: Ohne sie werden in den EU-/EFTA-Ländern medizinische Leistungen nur gegen Barzahlung gewährt.

Umfassender Reiseschutz

Helsana offeriert mit WORLD, TOP, OMNIA und COMPLETA einen umfassenden Reiseschutz für wenig Geld: Alle stationären und ambulanten Notfälle wie auch Rücktransporte sind weltweit voll gedeckt. Übrigens: Das unabhängige Vermögenszentrum (VZ) verleiht der Zusatzversicherung TOP seit vielen Jahren Bestnoten für «überdurchschnittliche Leistungen». Mit dieser Versicherung im Gepäck verreisen Sie garantiert sorgenfrei.

Helsana

☎ 043 340 90 90

✉ info.pflege@helsana.ch

🌐 helsana.ch/icom

DER WEG EINER MASKE ITINÉRAIRE D'UN MASQUE

THOMAS ANTONIETTI

2014 ging ein Objekt in die Sammlung des Lötschentaler Museums ein, welches das Tal 42 Jahre früher verlassen hatte: Eine Tragmaske, die um 1970 von Willy Rieder in Kippel geschnitzt und 1972 vom französischen Ethnologen Jacques Vallerant erworben wurde. Die museale Bedeutung dieses Objekts liegt weniger in seiner unmittelbaren Gebrauchsfunktion als Fastnachtsrequisit, als vielmehr in seiner institutionellen Karriere: Im Umfeld des Ethnologen Vallerant wird die Maske zur geschätzten Leihgabe für Museumsausstellungen in Europa und Kanada und zum Anschauungsobjekt an universitären Lehrveranstaltungen. Der Weg dieser Maske illustriert den Prozess der Emblematisierung und Patrimonialisierung einer Tradition, die inzwischen auf der Liste des immateriellen Kulturerbes steht.

Am 1. Oktober 2014 war der französische Ethnologe Jacques Vallerant zu Besuch im Lötschentaler Museum. In seinem Gepäck brachte er eine Holzmaske mit, die er 1972 beim Maskenschnitzer Willy Rieder in Kippel erworben hatte. In jener Zeit hielt sich Vallerant im Lötschental auf, um Forschungen zum Maskenwesen durchzuführen. Doch der Gast aus Frankreich hatte auch noch eine ganze Reihe an Publikationen und Dokumenten in seinem Gepäck; so das Manuskript seiner Forschungsarbeiten und die Dissertation über die Fastnacht im Lötschental, die er 1976 an der Universität Lyon eingereicht hatte; weiter Fotografien, die *Tschägättä* und andere Fastnachtsfiguren, aber auch Rieder und andere Maskenschnitzer des Lötschentals zeigen.

Beim Objekt handelt es sich um eine 45 cm hohe geschnitzte und hell bemalte Tragmaske aus Arvenholz mit eingesetzten Viehzähnen und rückseitigem Ziegenfell. Im Innern ist sie mit einem Jutesacktuch und einer Polsterung versehen. Es ist die Larve einer *Tschägättä*, der bekanntesten und markantesten Figur der Lötschentaler Fastnacht.

Aufgrund geringer Tragspuren lässt sich schliessen, dass die Maske vor ihrem Erwerb durch Vallerant bei der Fastnacht kaum zum Einsatz kam. Umso wichtiger ist ihre Rolle als Anschauungsobjekt an universitären Lehrveranstaltungen und als Leihgabe für Museumsausstellungen.

VOM SCHNITZER ...

Doch kehren wir noch einmal an den Ausgangspunkt zurück und fragen nach dem Hersteller der Maske. Der in Kippel geborene Willy Rieder (1906–1978) arbeitete in jungen Jahren als Bergarbeiter. Von 1945 bis 1971 war er bei der Eidgenössischen Munitionsfabrik in Thun tätig. Als Wochenpendler kehrte er jeweils am Freitagabend nach Kippel zurück und nutzte das Wochenende zum Maskenschnitzen. Den Rucksack voll bepackt mit Masken, ging es am Sonntagabend zurück nach Thun.¹

En 2014, le Musée du Lötschental a reçu un objet singulier qui avait quitté sa vallée alpine quarante-deux ans plus tôt : un masque en bois, sculpté par Willy Rieder à Kippel en 1970 et acquis en 1972 par l'ethnologue Jacques Vallerant. La signification muséale de cet objet tient moins à sa fonction carnavalesque qu'à sa carrière institutionnelle. Dans le sillage de Jacques Vallerant, il est devenu une pièce très demandée pour des expositions en Europe et au Canada ou des cours et conférences universitaires. L'itinéraire de ce masque illustre le processus qui a transformé une simple tradition en expression culturelle emblématique et patrimoniale, désormais inscrite sur la liste du patrimoine immatériel helvétique.

Le 1^{er} octobre 2014, l'ethnologue français Jacques Vallerant se rend au Musée du Lötschental. Il apporte avec lui un masque en bois qu'il a acheté en 1972 au sculpteur Willy Rieder, de Kippel, alors qu'il menait des recherches sur les masques dans la vallée du Lötschental. Notre visiteur a aussi sur lui tout un ensemble de publications et de documents, parmi lesquels le manuscrit de son doctorat sur le carnaval du Lötschental, soutenu à l'Université de Lyon en 1976, des clichés des *Tschägättä* et de différentes figures carnavalesques, mais aussi des photographies de Willy Rieder et d'autres sculpteurs de la vallée.

D'environ 45 cm de haut, l'objet en lui-même est un masque en bois d'arolle, polychromé dans des tons clairs, avec des dents d'animaux implantées dans la bouche et une peau de chèvre fermentée fixée à l'arrière. L'intérieur, rembourré, est doublé d'une toile de jute. Il s'agit de la tête d'un *Tschägättä*, la figure la plus célèbre et la plus marquante du carnaval du Lötschental.

Le masque ne présente presque pas de traces d'usage. Il a donc sans doute peu servi à carnaval avant son acquisition par Vallerant, et son rôle d'objet exposé dans des musées ou présenté lors de cours à l'université est d'autant plus important.

DU SCULPTEUR...

Revenons-en au point de départ. Que savons-nous du créateur de cet objet ? Né à Kippel, Willy Rieder (1906-1978) occupe d'abord un emploi de mineur. De 1945 à 1971, il est ensuite employé à la Fabrique fédérale de munitions de Thun et retourne chaque vendredi soir passer le week-end à Kippel, où il s'adonne à la sculpture sur bois. C'est avec un sac à dos rempli de masques qu'il reprend chaque dimanche soir la route de Thun¹. Il réalise avant tout des masques décoratifs, qu'il écoule auprès d'une centaine de clients privés. Cette production d'objets de souvenir fait de lui un des premiers sculpteurs sur bois à s'être servi du patrimoine culturel des masques du Lötschental au profit d'une activité monnayable. Cette tradition a acquis un poids symbolique considérable dans les années 1940, marquées par



Maskenschnitzer Willy Rieder 1974 in seiner Werkstatt in Kippel. Foto des Ethnologen Jacques Vallerant. / Le sculpteur de masques Willy Rieder en 1974 dans son atelier. Photo de l'ethnologue Jacques Vallerant.
© Lötschentaler Museum, Kippel/Jacques Vallerant



Tragmaske in der Transportkiste des Musée dauphinois in Grenoble. / Masque de carnaval photographié dans la caisse de transport du Musée dauphinois de Grenoble.

© Lötschentaler Museum, Kippel/Thomas Andenmatten

Rieder stellte vor allem kleine Wandmasken her. Diese verkaufte er zu Hunderten über ein privates Vertriebsnetz. Mit der Herstellung sogenannter Souvenirmasken gehörte er zu den ersten Schnitzern, die das kulturelle Kapital des Lötschentaler Maskenwesens in einen ökonomischen Nutzen umzumünzen verstanden. Dieses symbolische Kapital entstand im Umfeld der Geistigen Landesverteidigung in der Schweiz um 1940, als das alpine Brauchtum ganz allgemein eine starke Aufwertung erlebte. In der Folge entwickelte sich die Herstellung von Miniaturmasken fürs bürgerliche Wohnzimmer in der ökonomisch randständigen Bergregion zum willkommenen Zusatzverdienst.

Innerhalb der Lötschentaler Maskenschnitzerei gilt Willy Rieder als formaler Neuerer und zeichnet sich durch eine auffallende Konstanz bezüglich Produktivität und Stil aus.

... ÜBER DEN ETHNOLOGEN ...

1972 ging die erwähnte Maske in den Besitz des französischen Ethnologen Jacques Vallerant über. Dieser beschreibt seine damalige Motivation, das Stück zu erwerben, wie folgt: «L'exotisme du masque me fascina. C'était comme un clin d'œil au vaste réservoir de coutumes de tout le folklore européen qui, pour moi, se trouvait résumé là, dans ce bois d'arolle, en quelques coups précis

et inspirés de ciseau à bois. Du fait de relations suivies avec le sculpteur et de mon intérêt pour son travail, il accepta de me le vendre. A l'époque toutefois, et du fait de mes moyens limités, le prix me laissait hésitant. Finalement, après échanges, rencontres et tractations, j'achetai le masque, me semble-t-il, en mars 1972.»²

In der Folge begleitete die Maske Jacques Vallerant auf seiner beruflichen Laufbahn zwischen Genf, Lyon, Grenoble und Paris. Die Liste der Forschungs- und Museumsleute, die im Lauf der Jahre ihr Urteil über das Objekt abgegeben haben, liest sich wie ein Who is Who der französischen Ethnologie jener Zeit. So weckte das Stück 1981 auch



Die Maske von Willy Rieder in der Ausstellung «La différence» im Musée d'ethnographie in Neuenburg, 1995. / Masque de Willy Rieder présenté en 1995 à l'exposition « La différence », au Musée d'ethnographie de Neuchâtel.

© Musée d'ethnographie, Neuchâtel/Alain Germond

la défense de l'identité nationale suisse. Cette mise en valeur conduit à la fabrication de masques miniatures décoratifs pour une clientèle bourgeoise, une activité assurant un revenu d'appoint bienvenu dans cette vallée reculée des Alpes.

Dans la sculpture sur bois du Lötschental, Rieder est considéré comme un novateur, inventeur de formes, et se distingue par la constance remarquable de sa production et de son style.

... À L'ETHNOLOGUE...

En 1972, notre masque devient la propriété de Jacques Vallerant, qui explique ainsi son désir d'acquérir l'objet : « L'exotisme du masque me fascina. C'était comme un clin d'œil

au vaste réservoir de coutumes de tout le folklore européen qui, pour moi, se trouvait résumé là, dans ce bois d'arolle, en quelques coups précis et inspirés de ciseau à bois. Du fait de relations suivies avec le sculpteur et de mon intérêt pour son travail, il accepta de me le vendre. A l'époque toutefois, et du fait de mes moyens limités, le prix me laissait hésitant. Finalement, après échanges, rencontres et tractations, j'achetai le masque, me semble-t-il, en mars 1972.»²

Le masque suit son nouveau propriétaire dans ses déplacements professionnels à Genève, Lyon, Grenoble et Paris. La liste des chercheurs et des responsables de musée qui ont émis un avis sur cet objet se lit comme un *who's who* de

l'ethnologie française. Ainsi suscite-t-il en 1981 la curiosité de Claude-Lévi Strauss (1975) avant de figurer dans l'exposition itinérante *La différence: trois musées, trois regards* (1995–1998, Neuenburg, Grenoble, Paris, Québec), où il est présenté dans la section intitulée *La différence des autres – Les cultures du monde*.

... ET AU MUSÉE

Après quarante-deux années de pérégrinations, le masque est donc revenu dans sa région natale. En tant qu'objet de collection, il illustre la carrière remarquable des *Tschägäntä* comme sujets d'étude scientifique et pièces de musée.

etwa die Neugier des Ethnologen Claude-Lévi Strauss (1975). Und in der Wanderausstellung *La différence: trois musées, trois regards* (1995–1998, Neuenburg, Grenoble, Paris und Québec) wurde sie im Ausstellungsteil *La différence des autres – les cultures du monde* gezeigt.

... INS MUSEUM

Nach 42 Jahren ist die Maske in ihre Herkunftsregion zurückgekehrt. Als Sammlungsobjekt dokumentiert sie nun die bemerkenswerte Karriere der *Tschäggättä* als wissenschaftliches Studien- und museales Sammelobjekt.

Diese Forschungs- und Sammlungsgeschichte ist mittlerweile über 100 Jahre alt und hat weit übers Tal hinaus Spuren hinterlassen. Um 1900 wurden die Löttschentaler Holzmasken von Forschern aus der deutschen Schweiz entdeckt und von bedeutenden Museen gesammelt. Eine besonders repräsentative Gruppe erwarb das Museum der Kulturen in Basel. Auch fanden 1937 und 1939 drei Masken durch Vermittlung von Kunstmaler Albert Nyfeler den Weg zu den Weltausstellungen in Paris und New York. Die in Ausstellungen gezeigten und von Volkskundlern publizierten Holzmasken erregten bald einmal die Aufmerksamkeit privater Sammlerinnen und Sammler. Einer von ihnen war Eduard von der Heydt, dessen in den 1920er- und 1930er-Jahren zusammengetragene Sammlung von Löttschentaler Masken heute Bestandteil des Museums Rietberg in Zürich ist.

Das Interesse am Phänomen *Tschäggättä* ist bis heute ungebrochen und greift in jüngster Zeit zunehmend auf die Kunstwelt und Unterhaltungsindustrie über: 2008 produzierte ein französisches Filmteam den Fantasyfilm *Humains* mit den *Tschäggättä* als Vermittlern zwischen Neandertalern und Homo Sapiens; 2009 präsentierte der international tätige Schweizer Künstler Peter Regli im Rahmen seiner Werkserie *Reality Hacking* in Los Angeles *Tschäggättä* in Form von riesigen Marmorskulpturen;

2012 waren in der Ausstellung *Les Maîtres du désordre* im Musée du Quai Branly in Paris Löttschentaler Masken zu sehen; seit 2013 bietet der japanische Computerspiel-Publisher Atlus online das Videospiele *Tschaggatta* an; 2015 inszeniert die Genfer Choreografin Lucie Eidenbenz die Tanzperformance *Tschägg*. Gleichzeitig gelangen immer mehr Kunstschaffende und Kunstinstitutionen mit Leihgesuchen für Masken ans Löttschentaler Museum. Aufschlussreich ist auch die Herkunft jüngster Sammlungseingänge ins Museum mit Masken, die aus Deutschland, Frankreich und Spanien zurückgekehrt sind – darunter drei von Willy Rieder geschnittene Exemplare aus Baden-Württemberg.

Wie so viele Kulturgüter bewegen sich auch die Löttschentaler Masken gleichzeitig im lokalen Raum ihrer Herstellung und unmittelbaren Nutzung sowie im überlokalen Raum von Sammelnden, Forschenden, Kulturschaffenden und Konsumierenden. Und indem die Objekte in vielfältigster Weise zirkulieren, erlangen sie auch unterschiedlichste Bedeutungen. Ein bestimmtes Objekt durch Raum und Zeit zu verfolgen, kann deshalb eine geeignete Methode darstellen, diesen vielfältigen Bedeutungen auf die Spur zu kommen. Als begleitend darf dabei das Konzept *Follow the Thing* des amerikanischen Ethnologen George Marcus (1995, S. 105) angesehen werden. Die von ihm vorgeschlagene Analyse der Kreisläufe von Menschen und Dingen verortet das museale Ding in einem weiteren, globalen Umfeld und verleiht ihm einen Quellenwert, der über die lokale Erklärung hinausgeht. Eine solcherart mobile Ethnografie (*multi-sited ethnography*) macht es möglich, Objekte auch in den translokalen Räumen der globalisierten Welt zu verstehen.

ANMERKUNGEN

¹ Die Angaben über Willy Rieder stammen von Jakob Bellwald, Kippel, Neffe des Maskenschmieders.

² Angaben zum Weg der Maske 1972–2014: Gespräch vom 1.10.2014 in Kippel sowie Mailverkehr mit Jacques Vallerant.

BIBLIOGRAPHIE

LEVI-STRAUSS Claude. 1975. *La voie des masques*. Genève: Skira.

MARCUS George E. 1995. «Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography», in: *Annual Review of Anthropology* 24, S. 95–117.

Autor: Thomas Antonietti ist Ethnologe, arbeitet am Geschichtsmuseum Wallis sowie am Löttschentaler Museum und ist bei der kantonalen Dienststelle für Kultur Verantwortlicher für das immaterielle Kulturerbe im Wallis.
thomas.antonietti@admin.vs.ch

Cette histoire scientifique et muséale, qui remonte maintenant à plus de cent ans, a laissé des traces bien au-delà du Löttschental. C'est vers 1900 que ces masques en bois ont été découverts par des chercheurs de Suisse alémanique, puis collectionnés par de grands musées. Un ensemble particulièrement important de masques a été acquis par le Museum der Kulturen de Bâle. En 1937 et 1939, ils doivent au peintre Albert Nyfeler d'être présentés aux expositions universelles de Paris et de New York. Montrés au public, recensés et étudiés par des ethnographes, ils ne tardent pas à susciter l'intérêt des collectionneurs privés. L'un d'entre eux est Eduard von der Heydt. Rassemblée dans les années 1920 et 1930, sa collection de masques du Löttschental est aujourd'hui conservée au Museum Rietberg, à Zurich.

L'intérêt pour la tradition des *Tschäggättä* n'a jamais faibli et celle-ci s'est récemment implantée dans les mondes de l'art, du spectacle et des loisirs. En 2008, une équipe de tournage française a réalisé le film d'horreur *Humains*, où des *Tschäggättä* jouent le rôle d'intermédiaires entre des Néandertaliens et des hommes modernes. En 2009, l'artiste international d'origine suisse Peter Regli a présenté à Los Angeles des *Tschäggättä* sous forme d'énormes sculptures en marbre dans le cadre de sa série *Reality Hacking*. En 2012, des *Tschäggättä* figuraient aussi dans l'exposition *Les maîtres du désordre* au Musée du Quai Branly, à Paris. Depuis 2013, l'éditeur japonais de jeux en ligne propose un jeu vidéo baptisé *Tschaggatta*. En 2015, la chorégraphe genevoise Lucie Eidenbenz met en scène la performance multidisciplinaire *Tschägg*. Dans le même temps, un nombre toujours croissant d'artistes et d'institutions artistiques font des demandes de prêts de masques au Musée du Löttschental. L'entrée récente dans la collection de pièces rapatriées d'Allemagne, de France ou d'Espagne, dont trois exemplaires sculptés par Willy Rieder venant

du Bade-Wurtemberg, est aussi très révélatrice.

Comme nombre d'autres biens culturels, les masques du Löttschental se meuvent dans l'espace de leur fabrication et de leur usage immédiat, mais aussi dans le vaste monde des collectionneurs, des chercheurs, des acteurs et des consommateurs de la culture. En circulant selon des modalités très différentes, les masques acquièrent à chaque fois un nouveau sens. Suivre un objet donné dans le temps et l'espace constitue donc un bon moyen de découvrir cette palette de significations. On peut ici s'appuyer sur le concept *Follow the Thing* de l'ethnologue américain George Marcus (1995, p. 105). Il propose une méthode d'analyse de la circulation des hommes et des objets qui place la pièce de musée dans un contexte global. Il confère ainsi à l'objet muséal une valeur de source qui dépasse les seuls enjeux locaux. Une telle ethnographie mobile (*multi-sited ethnography*) rend possible la compréhension de ces objets dans les espaces de plus en plus transversaux du monde globalisé.

NOTES

¹ Les informations sur Willy Rieder ont été recueillies à Kippel auprès de son neveu Jakob Bellwald.

² Les informations sur l'itinéraire du masque de 1972 à 2014 proviennent d'un entretien avec Jacques Vallerant en date du 1^{er} octobre 2014, suivi d'un échange de courriels avec l'ethnologue.

BIBLIOGRAPHIE

Voir page ci-contre.

L'auteur : Thomas Antonietti est ethnologue. Conservateur du Musée d'histoire du Valais, à Sion, et du Musée du Löttschental, à Kippel, il est responsable du patrimoine immatériel au Service de la culture du canton du Valais.
thomas.antonietti@admin.vs.ch

RIASSUNTO

Nel 2014 è entrato nella collezione del Museo del Löttschental un oggetto che aveva lasciato la valle 42 anni prima: una maschera da indossare scolpita in legno attorno al 1970 da Willy Rieder a Kippel e acquistata nel 1972 dall'etnologo francese Jacques Vallerant. La rilevanza museale di questo oggetto non risiede tanto nella sua immediata funzione d'uso come requisito carnevalesco, quanto piuttosto nella sua carriera istituzionale: nella cerchia dell'etnologo Vallerant la maschera diverrà un prestito richiesto per mostre in Europa e Canada nonché un oggetto dimostrativo in corsi universitari. L'iter di questa maschera illustra il processo di emblemizzazione e patrimonializzazione di un'usanza che nel frattempo è stata inserita nella lista del patrimonio culturale immateriale.

SUMMARY

In 2014 an object returned to the Löttschental Museum which had left the mountain valley forty-two years before: the talk is of a mask which was carved by Willy Rieder in Kippel around 1970 and purchased by the French anthropologist Jaques Vallerant in 1972. The object's museological significance does not stem so much from its usage as a carnival prop as from its institutional career: whilst in Vallerant's possession, the mask became a highly requested loan object for exhibitions across Europe and Canada and acted as a visual aid for university lectures. The mask's journey serves as a good example for the emblemization and patrimonialization of a tradition that today features on the list of immaterial cultural heritage.

DAS EXPONAT IM LICHT

L'OGGETTO ESPOSTO IN LUCE

HANSPETER KELLER

Erst im Licht werden Objekte sichtbar. Die Bedeutung, die ein Exponat für die Fachperson besitzt, die es im Depot im schalen Schein der Leuchtstofflampen in den Händen hält, ist eine spezifische. Sie weiss um die Geschichte und den Wert des Objekts und kennt die Aura, welche es umgibt. Das Objekt muss nicht erst mit Bedeutung aufgeladen werden.

Die Besucherinnen und Besucher der Ausstellung, in der das Exponat gezeigt werden soll, haben jedoch meist einen ganz anderen, oft nicht fachlichen Zugang. Sie sind auf Erklärung angewiesen, damit sie das Objekt und seine Aussage verstehen können. Die Lichtführung in einer Ausstellung spielt hierbei eine zentrale Rolle. Richtig angewandt vermag sie die Wirkung und Aussage der Exponate zu unterstützen. Zurzeit befindet sich die Lichttechnik in einem grossen Umbruch. In qualitativer Hinsicht ermöglicht dieser Wandel das Beschreiten völlig neuer Wege.

Um das Exponat visuell erfahrbar zu machen, wird grundlegend mit zwei verschiedenen Methoden der Lichtführung gearbeitet. In vielen historischen Ausstellungen sehen wir Gemälde, Halskrausen, Gürtelschnallen und Gefässe dargeboten wie in einer Bijouterie. Diese Beleuchtung weckt emotionale Reaktionen. Die Dramatik der Darstellung aber deckt sich nicht immer mit der objektiven Bedeutung des einzelnen Objekts.

In Kunstmuseen wird das Exponat dagegen oft sachlich präsentiert. Das Publikum soll darauf intellektuell reagieren. Der Raum wird als gleichmässig lichtdurchfluteter Ort inszeniert. Die Werke erhalten keine Akzentuierung, sie sind in allgemeines, diffuses Licht getaucht. Diese Form der Ausleuchtung wird oft als «natürliche» Lichtstimmung propagiert. Eine Behauptung, die letztlich das Licht eines grauen Novembertages zur Referenz für gutes Tageslicht erhebt.

Im historischen Museum kann ein gewöhnlicher Alltagsgegenstand als wichtiges Exponat rangieren. Würde in diesem Fall die Präsentation in der Atmosphäre eines lichtdurchfluteten Raumes funktionieren? Für die Mehrzahl der Besucherinnen und Besucher wohl kaum. Ist somit die Erzeugung einer «Bijouterie-Atmosphäre» die alleinige passende Methode?

Licht trägt entscheidend dazu bei, wie wir etwas wahrnehmen. 80 Prozent unserer Sinneseindrücke werden über das Auge aufgenommen. Die visuelle Rezeption unterliegt nur einer schwachen kognitiven Kontrolle. Visuelle Reize können deswegen oft als emotionale Schlüsselreize eingesetzt werden, um die Aufmerksamkeit der Betrachtenden zu erzwingen. Bedienen wir uns des Kunstlichts, wird alles zur Inszenierung. Folglich ist auch die Nachahmung von «Natürlichkeit» künstlich.

Eine bewusste Ausstellungsgestaltung muss diese Tatsachen von Beginn der Planungsphase an berücksichtigen. Vertraut wird bei der Gestaltung jedoch meist in konkretere Mittel: in die Wahl des Bodenbelags, der Wandfarbe, des Sockels,

Soltanto alla luce gli oggetti diventano visibili. Il significato di un pezzo espositivo per la persona esperta che nel chiuso del deposito lo tiene fra le mani sotto la luce indiretta delle lampade fluorescenti è assai particolare. Quella persona ne conosce la storia e il valore, e sa dell'aura che lo circonda. L'oggetto non deve prima essere caricato di importanza.

Diversamente, le visitatrici e i visitatori della mostra in cui tale pezzo viene esposto hanno un approccio per lo più non specialistico. Essi devono far capo a spiegazioni per poter comprendere l'oggetto e il suo messaggio. A tale proposito, la regia della luce in una mostra riveste un ruolo centrale. Una sapiente gestione della luce ha il potere di esaltare l'effetto e il messaggio dei pezzi d'esposizione. Attualmente l'illuminotecnica si trova in un momento di grandi innovazioni. In termini qualitativi, questi cambiamenti consentono di percorrere vie del tutto nuove.

Affinché un pezzo possa essere esperito visivamente si lavora in genere con due diversi sistemi di illuminazione. In molte esposizioni di carattere storico vediamo quadri, gorgiere, fibbie e vasellame presentati come in una gioielleria. Il forte illuminamento suscita reazioni emotive, ma la messa in mostra scenografica non sempre coincide con l'importanza reale del singolo oggetto.

Invece, nei musei d'arte il pezzo espositivo spesso viene proposto in maniera obiettiva, in quanto il pubblico deve risponderci a livello intellettuale. Lo spazio è una scena omogeneamente rischiarata. Le opere non ricevono enfasi luminosa ma sono immerse in una generale luce diffusa. Tale forma di illuminazione passa di frequente per «ambiente naturale». Quasi che anche la fioca luce di una grigia giornata novembrina potesse equivalere a una buona illuminazione diurna.

Nei musei storici può capitare che un comune oggetto d'uso quotidiano venga elevato al rango di opera importante. Questo oggetto godrebbe della stessa visibilità in uno spazio espositivo inondato di luce? Probabilmente no, per quanto concerne la maggior parte dei visitatori. Lo «stile gioielleria» resta quindi l'unica soluzione praticabile?

La luce influisce decisamente sul nostro modo di percepire le cose. L'80% delle impressioni sensoriali ci viene trasmesso dall'occhio e la ricezione visiva è soggetta solo a un debole controllo cognitivo. Stimoli visivi sono perciò spesso usati in chiave emotiva per catturare l'attenzione dell'osservatore. Se ci serviamo di luce artificiale, tutto diventa una messa in scena. Ne consegue che l'imitazione della «naturalità» è essa stessa artificiale.

Allestire una mostra in maniera consapevole significa tener conto di questi fattori sin dall'inizio della fase di pianificazione. Tuttavia, per lo più ci si affida a mezzi allestitivi molto più concreti: alla scelta del pavimento, al colore delle pareti e dello zoccolo, al concetto grafico. Ma senza uno studio scrupoloso della luce



Zeitgenössische Kunst in gleichmässigem Raumlicht mit subtilen Akzenten. Daros Museum, Zürich. / Arte contemporanea in luce d'ambiente omogenea con raffinati accenti luminosi. Museo Daros, Zurigo.
© Hanspeter Keller

des Grafikkonzepts. Ohne überlegte Lichtführung werden die angestrebten Wirkungen dieser Gestaltungsmittel allerdings kaum den Erwartungen entsprechen.

DIE SICHT AUF DAS EXPONAT

In Räumen ohne Tageslicht werden Bilder meist im diffusen Licht von Leuchtstofflampen gezeigt. Die Lichtwirkung soll wohl die eines Oberlichts mit Tageslichteintrag imitieren, wie dies für die Museumsbauten der letzten zwei Jahrhunderte typisch ist.

Wem bewusst ist, wie schlecht die Farbwiedergabe der Leuchtstofflampen im Vergleich zum Tageslicht tatsächlich ist, der weiss, dass die Farbgebung der Bilder unmöglich richtig wahrgenommen werden kann.

Verringert wird dieser Mangel mitunter durch Beimischung einer weiteren, qualitativ guten Lichtquelle. Halogenlampen verbessern die Farbwahrnehmung deutlich. Gewisse Museen wählen ausschliesslich das nüchterne, diffuse Grundlicht, andere wiederum arbeiten mit zusätzlichen Strahlern. Bei Bildern alter Meister funktioniert die kombinierte Technik hervorragend. Die Farben erstrahlen, das Werk gewinnt an Ausdruckskraft. Dies gelingt nicht primär wegen der guten Farbwiedergabeeigenschaften der Halogenleuchte, sondern vielmehr wegen ihrer rotlastigen Lichtfarbe, die dem Farbspektrum alter Malerei entgegenkommt.

Bei zeitgenössischer Kunst hingegen wird genau diese Eigenschaft der Halogenlampe zum Problem: In orangem Licht verliert ein blaues Bild an Ausdruckskraft. Ein Rothko muss anders ins Licht gesetzt werden als ein Rembrandt. Deshalb könnte eine konsequente Antwort für hochwertiges Sichtbarmachen von Bildern lauten: Zurück zum alleinigen, diffusen Grundlicht, allerdings einem Grundlicht, welches das *vollständige* Farbspektrum umfasst.

LED bietet hierfür seit kurzer Zeit einen Lösungsansatz. Dieses Leucht-

mittel erzeugt ein qualitativ besseres Licht als Leuchtstofflampen. Der Zwang zu einer zweiten Lichtquelle wird reduziert. In naher Zukunft werden immense Verbesserungen bezüglich einer objektspezifischen Anpassung der optimalen Farbtemperatur erwartet. Ohne Austausch der Lichtquelle wird ein multifunktionales Lichtwerkzeug zur Verfügung stehen. Damit wird das traditionell unvermeidlich rotlastige Akzentlicht definitiv der Vergangenheit angehören. Mit den neuen Techniken wird jedoch der gekonnte Umgang mit künstlichem Licht noch komplexer werden.

Die Spielarten der Beleuchtung vervielfachen sich bei dreidimensionalen Exponaten oder historischen Objekten. Eine gekonnte Lichtführung ermöglicht, einen Alltagsgegenstand als *Trouvaille* zu präsentieren.

Die modernen Sehgewohnheiten spielen beim Blick auf Objekte und Raumatmosphären eine bedeutende, meist unbewusste Rolle. Die aufwendige Lichtführung in Filmen, Videoclips, Restaurants bis hin zu Shopping-Malls wirkt als sensorischer Referenzteppich beim Publikum stetig mit. Die aus konservatorischen Gründen tiefen Beleuchtungsstärken in Museen schränken die Möglichkeiten einer Inszenierung jedoch ein.

Zu gehäuften und willkürliches Dramatisieren ermüdet die Betrachterin und den Betrachter. Der Effekt, der die Aufmerksamkeit auf das Objekt lenken sollte, kann dadurch zum Bumerang werden. Wirkungsvoller ist es, während des Prozesses des Einleuchtens laufend das Gesamtbild der Inszenierung zu kontrollieren und eine gesamthafte Lichtdramaturgie zu entwickeln.

MIT LICHT ARBEITEN

Folgende Gedanken können helfen, einen klugen und zielführenden Lichteinsatz zu planen. Wie soll das Exponat präsentiert werden und wie soll es auf die Besucherinnen und Besucher wirken? Soll es in erster Linie perfekt



Sachliche Präsentation von Keramik ohne störende Schatten auf selbstleuchtenden Tablarern. Museum Rietberg, Zürich. / Presentazione oggettiva di ceramiche senza ombre disturbanti su ripiani autoluminosi. Museo Rietberg, Zurigo. © Museum Rietberg Zürich/Rainer Wolfsberger

l'effetto perseguito tramite tali mezzi non sarà all'altezza delle aspettative.

LO SGUARDO SULL'OGGETTO ESPOSITIVO

Negli spazi privi di illuminazione naturale i quadri sono quasi sempre messi in mostra alla luce diffusa di lampade fluorescenti. L'effetto vuole imitare quello di un'illuminazione proveniente da un lucernario, tipico degli edifici museali eretti negli ultimi due secoli.

Chi sa quanto scarsa sia la resa cromatica delle lampade fluorescenti rispetto alla luce del giorno si rende conto che la restituzione percettiva dei colori delle opere risulta alterata.

Questa pecca viene a volte minimizzata integrando l'illuminazione diffusa con una fonte di luce qualitativamente buona. Le lampade alogene migliorano nettamente la percezione del colore. Certi musei optano esclusivamente per la sobria luce diffusa e generale, altri

invece lavorano con faretto supplementari. La tecnica combinata funziona in modo eccellente per i quadri di maestri antichi: i colori risplendono, l'opera acquista maggior forza espressiva. Il risultato non si deve soltanto alla buona resa cromatica delle lampade alogene, ma piuttosto alla tonalità tendente al rosso della luce emanata che si confà allo spettro cromatico dei dipinti antichi.

Nel caso dell'arte contemporanea, invece, questa stessa qualità diventa un problema: esposto a una luce aranciata, un dipinto blu perde in espressività. Un Rothko dev'essere illuminato diversamente da un Rembrandt. La risposta logica al problema di un'ottimale visualizzazione dei quadri potrebbe quindi essere quella di un ritorno alla sola luce generale diffusa – una luce generale, però, che comprenda l'intero spettro cromatico.

Da qualche tempo a questa parte il LED si offre come possibile soluzione,

in quanto genera una qualità di luce migliore rispetto alle lampade fluorescenti. La necessità di ricorrere a una seconda fonte di luce si riduce. In un prossimo futuro si attendono enormi miglioramenti riguardo a un adattamento specifico della temperatura colore ottimale all'oggetto. Senza cambiare la sorgente luminosa sarà disponibile uno strumento di illuminazione multifunzionale. Con ciò la tradizionale luce d'accento inevitabilmente tendente al rosso sparirà per sempre al passato. Tuttavia, l'avvento delle nuove tecniche renderà ancora più complesso l'uso della luce artificiale.

La possibilità di giocare con la luce cresce esponenzialmente nel caso di oggetti tridimensionali o storici. Un raffinato controllo della luce può far sì che un utensile quotidiano appaia come una *trouvaille*.

Le abitudini visive odierne rivestono, perlopiù inconsciamente, un ruolo



Dramatische Lichtführung für die Präsentation der Riesenkristalle im Naturhistorischen Museum Bern. / Illuminazione drammatica per la presentazione degli enormi cristalli al Museo di storia naturale di Berna. © NMBE/Lisa Schäublin

betrachtet werden können, wie dies bei Kunst vorausgesetzt wird, oder soll das Objekt vor allem spannend wirken und Interesse wecken? Wo wird das Objekt in einer Ausstellung platziert? Wird es in einer Gruppe oder als Solitär ausgestellt? Kann – und diese Frage muss die Fachperson mit Distanz zum eigenen Zugang beantworten – das Objekt beim Publikum seine Bedeutung durch Form und Erscheinung allein vermitteln? Benötigt es für die Laien eine Betonung, die es besonders wertvoll, aussergewöhnlich oder eigentümlich erscheinen lässt? Soll ein vorwiegend intellektueller oder gefühlsmässiger Zugang geschaffen werden? Sind die Beschaffenheit, die Farben, die Textur wichtig für die Bedeutung des Exponats?

Diese Überlegungen sind bei sehr lichtempfindlichen Exponaten besonders wichtig. Ein empfindliches Objekt, das unmittelbar neben einem unempfindlichen platziert wird, schränkt die Möglichkeiten der Beleuchtung beider

Objekte stark ein. Folglich haben Gedanken über die Lichtführung auch Konsequenzen für die Objektplatzierung.

Verfügt das Museum über die notwendige technische Infrastruktur? Weit wichtiger noch: Verfügt das Haus über das notwendige Know-how?

In Gesprächen mit Museumsverantwortlichen fällt mir auf, dass viele Institutionen für die verschiedenen Ausstellungsthemen immer wieder dieselbe Lichtsprache wählen. Das Publikum wird gewissermassen mit einem typischen «Hauslicht» konfrontiert, auch in Museen, die hohe gestalterische Ansprüche formulieren.

Der bewusste und innovative Einsatz des Mediums Licht unterstützt das vorwiegend hohe Niveau der Museumspräsentation substanziell. Mit neuen Ansätzen und einer offenen Haltung können überraschende Resultate erzielt werden.

Licht ist ein komplexes, sehr abstraktes Medium. Die Arbeit mit Licht

fordert eigene Denkmethode, einen sowohl ästhetischen wie auch technischen Zugang. Genau diese Kombination macht diese Aufgabe so interessant und schön.

Es ist ein Zeichen von intensiver Auseinandersetzung mit dem Exponat und seiner Bedeutung, wenn der Beleuchtung beispielsweise von Kunst ein vergleichbarer Stellenwert eingeräumt wird, wie dies in der Arbeit der Künstlerinnen und Künstler zentral der Fall ist. Ein überlegter Einsatz von Licht führt zu einer schärferen Fokussierung auf das Werk und ermöglicht eine tiefere Begegnung mit dem Exponat.

Autor: Hanspeter Keller ist Lichtgestalter LALD und arbeitet im Bereich der Lichtgestaltung und Lichtplanung. Schwerpunkt seiner Arbeit ist die Lichtgestaltung für Museen aller Bereiche sowie Architektur-Beleuchtung. Dozent an der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften Winterthur für das CAS-Modul Museums- und Ausstellungsbeleuchtung. hanspeter.keller@mati.ch

importante nella percezione di oggetti e atmosfere spaziali. Le luci enfatizzate in film, videoclip, ristoranti e centri commerciali sono una base di riferimento sensoriale che agisce di continuo sul pubblico. Nei musei le basse intensità luminose adottate per ragioni conservative limitano invece le possibilità di una messa in scena.

Scenografie luminose che si susseguono arbitrariamente in modo troppo intenso stancano l'osservatore. Gli effetti, anziché attrarre l'attenzione sull'oggetto, possono avere una ricaduta negativa. È assai più redditizio controllare continuamente il quadro d'insieme dell'allestimento durante l'intero processo di illuminazione e sviluppare una drammaturgia luminosa coerente.

LAVORARE CON LA LUCE

I seguenti spunti possono contribuire a pianificare un impiego intelligente e mirato della luce. Come dev'essere presentato l'oggetto espositivo e quale effetto deve avere sulle visitatrici e i visitatori? Lo si vuole osservabile alla perfezione, com'è uso in ambito artistico, o l'oggetto deve risvegliare soprattutto emozioni e interesse? Dove va collocato il pezzo in seno all'esposizione? Sarà esibito da solo o in gruppo? Può l'oggetto – e per rispondere a questa domanda lo specialista deve distanziarsi dal suo approccio personale – trasmettere il proprio significato al pubblico solo grazie alla sua forma e al suo aspetto? O forse necessita di essere messo in evidenza affinché il profano ne colga il particolare valore, la straordinaria unicità? Si intende creare un approccio principalmente intellettuale o emotivo? Quanto contribuiscono la struttura, i colori, la qualità materica alla comprensione dell'oggetto?

Tali riflessioni sono cruciali nel caso di pezzi molto sensibili alla luce. Porre l'uno accanto all'altro oggetti con un diverso grado di fotosensibilità restringe il campo delle possibili modalità di illuminazione per entrambi i pezzi. Ne

consegue che riflessioni sulla regia della luce condizionano anche la collocazione degli oggetti.

È disponibile nel museo la necessaria infrastruttura tecnica? Ancora più importante: il personale possiede il necessario know-how?

Parlando con i responsabili dei musei noto che molte istituzioni ricorrono sempre allo stesso linguaggio per il concetto di illuminazione di mostre molto diverse. Il pubblico viene confrontato per così dire con una «luce della casa» tipica, anche in musei che aspirano ad allestimenti di alto livello.

L'impiego consapevole e innovativo del mezzo luce contribuisce in maniera essenziale alla qualità, generalmente alta, della presentazione museale. Con una nuova impostazione e un atteggiamento aperto si possono raggiungere risultati sorprendenti.

La luce è un mezzo complesso e alquanto astratto. Lavorare con la luce richiede una modalità di pensiero originale e un approccio sia estetico sia tecnico. È proprio questa combinazione a rendere il compito così interessante e bello.

Attribuire all'illuminazione di un oggetto espositivo, per esempio un manufatto artistico, la stessa importanza centrale che esso riveste nell'opera del suo artefice è segno di un confronto continuo e profondo con l'oggetto stesso e il suo significato. Un uso meditato della luce porta a una più netta messa a fuoco dell'opera e rende possibile un incontro più intimo con l'oggetto espositivo.

Autore: Hanspeter Keller è un professionista della luce LALD e lavora nel campo del lighting design e della progettazione illuminotecnica. Fulcro della sua attività sono il lighting design per musei di ogni genere e l'illuminazione architettonica. Insegna alla Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften di Winterthur per il CAS-Modulo Museums- und Ausstellungsbeleuchtung. hanspeter.keller@mati.ch

RÉSUMÉ

C'est seulement à la lumière que les objets deviennent visibles. Sous l'éclairage falot des réserves, la signification qu'une pièce d'exposition acquiert aux yeux du ou de la spécialiste est bien spécifique. Le professionnel connaît déjà l'histoire et la valeur de l'objet, son aura. Il n'a pas besoin qu'on apporte à ce dernier un supplément de sens.

Mais les visiteurs de l'exposition où la pièce est présentée ont généralement une tout autre approche, le plus souvent non spécialisée. Pour comprendre l'objet et son message, ils ont besoin d'explications. L'éclairage joue ici un rôle central. Bien conçu, il est en mesure de souligner le message et l'effet produits par les pièces exposées. Les techniques d'éclairage connaissent aujourd'hui un véritable bouleversement. Du point de vue qualitatif, cette évolution nous offre de toutes nouvelles perspectives.

SUMMARY

Objects are made visible through lighting. The meaning an exhibit acquires for the specialist who views it in the stale light of a storage space's fluorescent lamps is a very specific one. He, or she, has knowledge of the object's history and value and is aware of the aura that surrounds it, in other words, the artefact does not have to be first charged with meaning. Visitors to an exhibition, however, set out from a different basis and do not have the specialist's knowledge. They need explanations in order to be able to appreciate the object and its story. Here the question of lighting is of key importance. At present lighting technology is undergoing radical change and promises completely new ways of putting things into the right perspective.

AKTUELL
ACTUALITÉ
ATTUALITÀ



DAS SCHAUDEPOT IM TONI-AREAL

LE DÉPÔT PUBLIC, OU « SCHAUDEPOT », DU TONI-AREAL

RENATE MENZI

Am 26. September 2014 wurde das Schaudepot des Museum für Gestaltung mit seinen Archivräumen und Ausstellungsflächen eröffnet. Für die vier Sammlungen des Hauses bedeutet der Zusammenschluss an einem Standort in Zürich West nicht nur eine Verbesserung der konservatorischen Bedingungen. Die erhöhte Sichtbarkeit der Sammlungsbestände und die Einbettung im neu eröffneten Hochschulcampus im Toni-Areal bergen viele Chancen und Herausforderungen. So werden aktuell für die Vermittlung der unterschiedlichen Bereichen der Gestaltung zugeordneten 500 000 Objekte neue Formen der Interaktion mit dem Publikum und für die Forschung neue Formen der Zusammenarbeit getestet.

Die ursprüngliche Sammlungsstrategie hat sich jedoch nicht grundlegend verändert, waren die vier Sammlungen doch bereits im 19. Jahrhundert als Vorbildersammlungen für Industrie und Lehre angelegt. Der aktuelle Auftrag an die Sammlungen ist nun, diese Tradition weiterzuentwickeln und das Potenzial des neuen Standorts zu nutzen.

SAMMELN ZUR VERMITTLUNG

Die vier Sammlungen des Museum für Gestaltung mit ihren rund 500 000 Objekten blicken auf eine wechselvolle Geschichte zurück. Im Jahr 1875 waren es handfeste Forderungen, die zur Gründung eines Zürcher Gewerbemuseums führten. Die Zeichen der Zeit standen auf Reform: Vorbildliche Entwürfe und Objekte sollten Stilsicherheit und Geschmack schulen, um so die bedrohte Konkurrenzfähigkeit der einheimischen Produkte auf dem europäischen Markt zu retten. Das Museum war Mittel zum Zweck. 1878 folgte die Gründung der Kunstgewerbeschule. Diese Partnerschaft – seit 2007 als «Zürcher Hochschule der Künste und Museum für Gestaltung Zürich» – besteht bis heute; Trägerin der Gesamteinstitution ist der Kanton Zürich.¹ Die gleichzeitig mit dem Museum für Gestaltung gegründete Grafik-, Plakat- und Kunstgewerbesammlung wurde also strategisch als internationale Vorbildersammlung für Ausbildung, Gewerbe und Industrie angelegt. Und auch die Designsammlung als jüngste Sammlung war stärker auf die Vermittlung von gestalterischer Qualität denn auf die Bewahrung von Kulturgütern für spätere Generationen angelegt. Claude Lichtenstein und Lotte Schilder Bär forderten 1986 im Gründungsdokument der Designsammlung Archivschränke mit Glastüren und beschrieben das Depot als Schausammlung, Studiensammlung oder Institut.² 1999 eröffnete die Designsammlung eine dauerhafte Präsentation unter dem Namen «Schaulager», wo Themengruppen zu Formfragen, Material und Gebrauch vorgestellt wurden. Trotz dieser intensiven Ausstellungstätigkeit blieb ein grosser Teil des Bestandes unsichtbar, sodass sich die Sammlungen ab 1997 intensiv dem Aufbau einer virtuellen Sammlung widmeten. Ab 2007 wurden Zehntausende von katalogisierten Objekten mit einer Fotografie im Internet öffentlich zugänglich gemacht.³

Le 26 septembre 2014 a vu l'ouverture des nouvelles réserves du Museum für Gestaltung, à Zurich, avec leurs salles d'archives et leurs espaces d'exposition. Le regroupement des quatre collections du musée dans un seul et même lieu à Zurich ouest ne permet pas seulement d'améliorer les conditions de conservation. La visibilité accrue des collections et leur installation au sein du tout récent campus du Toni-Areal laisse entrevoir bien des possibilités à saisir et des défis à relever. On explore déjà des formes d'interactions innovantes avec le public afin d'améliorer la diffusion des 500 000 objets de tous les domaines du design et des arts décoratifs, et on envisage aussi de nouvelles collaborations en matière de recherche. La logique originelle de l'établissement n'a quant à elle pas fondamentalement changé. Les quatre collections ont été conçues dès le XIX^e siècle comme des conservatoires de modèles pour l'industrie et la formation. La mission du musée est de perpétuer et d'enrichir cette tradition en exploitant le potentiel de ce nouvel emplacement.

COLLECTIONNER POUR DIFFUSER

Les quatre collections et leurs 500 000 objets ont déjà une riche histoire derrière eux. En 1875, la création à Zurich d'un musée d'art décoratif a bénéficié de solides soutiens. Le temps était à l'innovation. Il fallait créer des formes et des objets exemplaires, des modèles d'un style et d'un goût sûrs pour renforcer la compétitivité des produits locaux alors fortement menacés sur le marché européen. Le musée était l'instrument de cet objectif. Il fut suivi, en 1878, par la création de l'école des arts décoratifs. La collaboration entre les deux établissements – depuis 2007 la Zürcher Hochschule der Künste et le Museum für Gestaltung Zürich – s'est poursuivie jusqu'à aujourd'hui. Ils sont tous deux financés par le canton de Zurich¹. La collection graphique ainsi que celles des affiches et des arts décoratifs, créées en même temps que le musée, ont donc d'emblée été pensées comme un conservatoire international de modèles pour l'enseignement, l'artisanat et l'industrie. Il en alla de même pour la collection de design, dernière à avoir vu le jour, moins dans le but de préserver des biens culturels pour les générations futures que pour défendre et diffuser une certaine qualité formelle. En 1986, dans le texte marquant la fondation de la collection de design, Claude Lichtenstein et Lotte Schilder Bär préconisèrent d'équiper de portes en verre les armoires du dépôt, désigné à la fois comme un lieu d'exposition, un centre de formation et un institut². En 1999, on inaugura un espace de présentation permanent baptisé *Schaulager*, rassemblant des ensembles thématiques d'objets réunis selon leurs formes, leurs matériaux et leurs usages. Mais, en dépit d'un renouvellement permanent des expositions, une grande partie du fonds restait invisible, si bien qu'à partir de 1997 on a entrepris de constituer



Museum für Gestaltung – Schaudepot. 100 Jahre Schweizer Design, Ausstellungsansicht «Gute Formen». / Museum für Gestaltung – Schaudepot, exposition «100 Jahre Schweizer Design», section «Gute Formen».

© ZHdK/Umberto Romito

Dies jedoch löste das Lagerproblem keineswegs. Auch die klimatischen Bedingungen im Museum Bellerive und in der Plakatsammlung waren auf die Dauer unhaltbar. Das erste Papier zum Umzug der Sammlungen stammt aus dem Jahr 1972.⁴ Gesucht wurde seither eine Liegenschaft für alle Depots – und nach vielen erfolglosen Anläufen ist dieses Vorhaben 2014 Realität geworden.

DAS SCHAUDEPOT IM TONI-AREAL

Mit dem Zusammenzug der vier Sammlungen im Hochschulcampus und der Eröffnung eines Schaudepots können nun viele der schon lange ersehnten Synergien zwischen Bewahren, Erforschen, Zeigen und Vermitteln umgesetzt werden. Die Nutzungswahrscheinlichkeit⁵ der Sammlungsobjekte hat sich mit der Konzentration auf einen Standort in Zürich West massiv erhöht. Da nun täglich ein bis zwei öffentliche Rundgänge durch die verschiedenen Bereiche des Archivs stattfinden, wird ein grösserer Teil der gelagerten Objekte sichtbar. Das Publikum erhält im Schaudepot aber auch Einblick in den Sammlungsalltag.

Regelmässig werden neue thematisch fokussierte Touren zu sammlungsübergreifenden Themen geplant. Die dafür relevanten Objekte können nun dank Strichcodes umplatziert bzw. temporär zu inhaltlichen Objektgruppen zusammengestellt und an ihrem neuen Standort eingesehen werden. Beispielsweise werden für die ZHdK unterrichtsrelevante Objekte aus den Schränken geholt und für ein Semester in Schubladen ausgelegt oder in den Regalen ausgestellt. Während die öffentlichen Rundgänge für Gruppen bis maximal zwölf Personen als Führungen konzipiert sind, wird das Fachpublikum nach wie vor individuell von den Sammlungskuratorinnen betreut. Denn der Austausch mit anderen Institutionen oder Forschenden aus dem Hochschulkontext ist essenziell für den Wissenszuwachs. Um den Kontakt

mit interessierten Doktorandinnen, Forschungsbeauftragten, Dozierenden oder Studierenden zu erleichtern, werden die Forschungsvorhaben der vier Sammlungen öffentlich ausgeschrieben. Die Aufarbeitung von Nachlässen, aber auch die thematische Einordnung der Sammlungsbestände, Fragen der Konservierung oder Vermittlung können im Rahmen eines Forschungsprojekts vertieft bearbeitet und öffentlich diskutiert werden.

Die neuen Archivräumlichkeiten sind in drei Klimazonen eingeteilt. Neben dem Hochregallager mit Mischklima für Objekte aus Papier, Kunststoff und Metall gibt es ein feuchteres, etwas wärmeres Holzlager, ein abgetrenntes Textillager und ein kühleres Fotolager. Sie werden sammlungsübergreifend nach lagerlogistischen und konservatorischen Aspekten belegt.⁶ Das Schaudepot besteht jedoch nicht nur aus Lagerräumen; auch die Büros, Werkstätten und Fotostudios der Sammlungsmitarbeitenden sowie mehrere Ausstellungsflächen gehören dazu. Zusammen bilden sie ein Kompetenzzentrum für Gestaltung, das sich mit der Hochschule der Künste, ihren Ausbildungsgängen zu Design und Vermittlung und der Freihandbibliothek ideal ergänzt. Für Praktikanten, Forscherinnen und Temporärangestellte gibt es genügend Arbeitsplätze in den Büros. Für externe Kunden bieten die Sammlungen weiterhin Bilddienstleistungen an, und der internationale Leihverkehr wurde nach einem mehrmonatigen Unterbruch durch den Umzug im Frühling 2015 wieder aufgenommen.

CHANCEN UND HERAUSFORDERUNGEN

Die Platzreserven im Lager sind jedoch weiterhin beschränkt. Mit rund 3700 Quadratmetern entsprechen sie der bisherigen Fläche, aber das Volumen erhöhte sich durch die höheren Räume um 26 Prozent. Es ist also nicht möglich, mit Objektaufnahmen linear weiterzuwachsen. Vielmehr sind die



Museum für Gestaltung – Schaudepot. Sammlungsarchive mit Hochregallager. / Museum für Gestaltung – Schaudepot, salle d'archivage avec rayonnages en hauteur. © ZHdK/Christine Benz

une collection virtuelle. En 2007, les photographies de dizaines de milliers d'objets catalogués sont ainsi devenues accessibles sur l'internet³. Cependant, le problème du dépôt n'en était pas pour autant résolu, car l'amélioration des conditions de conservation du Musée Bellerive et de la collection d'affiches restait indispensable. De fait, le premier document évoquant le déménagement des collections datait de 1972⁴. Il fallut trouver un lieu susceptible d'accueillir la totalité des réserves et, après de nombreuses recherches infructueuses, le projet finit par voir le jour en 2014.

LE DÉPÔT PUBLIC DU TONI-AREAL

La réunion des quatre collections au sein du campus universitaire et l'ouverture d'un dépôt public, ou *Schaudepot*, ont enfin permis la mise en œuvre des synergies tant souhaitées entre conservation, recherche, présentation et

diffusion. Grâce à la concentration des collections dans un site unique à Zurich ouest, le *turnover*⁵ des objets des collections a considérablement augmenté. Une ou deux visites publiques sont organisées quotidiennement dans les différentes sections des réserves et une grande partie des objets entreposés est désormais accessible. Par ailleurs, dans les espaces d'exposition du *Schaudepot*, le public peut aussi découvrir la vie quotidienne des collections.

Des présentations thématiques sont régulièrement organisées sur des thèmes transversaux communs à l'ensemble des collections. Les objets peuvent être rapidement déplacés grâce à un système de codes-barres, regroupés temporairement selon la thématique choisie et observés à leur nouvel emplacement. Par exemple, les objets nécessaires aux enseignements de la Zürcher Hochschule der Künste, ou ZHdK, sont sortis des armoires le temps d'un semestre et

mis à disposition sur des rayonnages ou dans des tiroirs. Tandis que les visites publiques sont conçues pour des groupes d'une douzaine de personnes au maximum, le public professionnel est comme auparavant pris en charge individuellement par les conservateurs et conservatrices des collections. Les échanges avec des institutions et des chercheurs extérieurs sont en effet essentiels au développement des connaissances. Les programmes de recherche des quatre collections sont rendus publics afin de faciliter les contacts avec les doctorants, les chargés de recherche, les enseignants et les étudiants intéressés. L'intégration des legs, mais aussi la classification thématique des fonds et les questions de conservation et de diffusion peuvent être approfondies dans le cadre de projets de recherche et faire l'objet de débats publics.

Selon la température et l'humidité souhaitées, les nouveaux espaces de



Museum für Gestaltung – Schaudepot. 100 Jahre Schweizer Design, Ausstellungsansicht «Local». / Museum für Gestaltung – Schaudepot, exposition « 100 Jahre Schweizer Design », section «Local». © ZHdK/ Umberto Romito

Schärfung der Sammlungsprofile, Deakzession im Rahmen der ICOM-Richtlinien und qualitativer Zuwachs weiterhin zu fördern. Leider müssen viele der nach der Eröffnung des Toni-Areals fast täglich eintreffenden Schenkungsangebote abgewiesen werden. Der Austausch mit privaten Sammlern und Kennerinnen fördert aber auch den Wissenszuwachs. Um dem grossen Interesse an unseren Sammlungsbeständen entgegenzukommen, prüfen wir derzeit die Möglichkeit, Sprechstunden für Studierende und Externe einzurichten, anstatt auf individuelle Fragen oder Hinweise einzeln zu reagieren.

Ab 2017 zieht der Wechselausstellungsbetrieb wieder an die Ausstellungsstrasse ins neu renovierte Museum für Gestaltung, und die rund 1000 Quadratmeter Ausstellungsfläche im Schaudepot werden frei für eine «dynamische Dauerausstellung». Die Kuratorinnen und Kuratoren erarbeiten hierzu ein Konzept, das sowohl den Bedürfnissen der Hochschule als auch dem Interesse

der breiten Öffentlichkeit gerecht wird. Keine leichte Aufgabe, die nur durch die kritische Prüfung des Konzepts Dauerausstellung und dank der Diskussion mit internen und externen Zielgruppen zu leisten ist. Für die Sammlungen ist die dauerhafte Präsentation eine riesige Chance, wichtige Bestände für ein breites Publikum sichtbar zu machen und sammlungsrelevante Themen mit solchen aus Lehre und Forschung zu konfrontieren.

Die Sammlungen des Museum für Gestaltung, einst angelegt als Instrumente der Geschmackserziehung, entwickeln im Schaudepot diese Sammlungsstrategie im 21. Jahrhundert weiter. Allerdings beanspruchen sie nicht mehr eine normative Autorität in Fragen der Gestaltung, sondern bieten dazu einen Erlebnis- und Verhandlungsraum. Damit tragen sie auch zur differenzierten Wahrnehmung und Beschreibung von Alltagsgegenständen bei – von ihrem Entwurf über die Produktion bis zur Kommunikation.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. BRÄNDLE Christian. 2014. «Ein Schaudepot für morgen», in: MUSEUM FÜR GESTALTUNG (Hg.). 100 Jahre Schweizer Design. Zürich: Lars Müller Publishers, S. 360f.

² BUDLIGER Hansjörg, LICHTENSTEIN Claude und SCHILDER BÄR Lotte. 9.6.1986. Konzept für die Design-Sammlung. Internes Papier Museum für Gestaltung Zürich.

³ Unter eMuseum.ch sind gegenwärtig über 80 000 strukturiert vernetzte Datensätze mit Fotos einsehbar.

⁴ Es war ein Brief an die städtischen Behörden betreffend die prekären Verhältnisse in den Sammlungsarchiven. Doch die Antwort war ernüchternd: «Sollten sich die Schäden häufen, so ist innert zwei Jahren zu prüfen, ob Ausnahmen von der üblichen Praxis angezeigt sind.»

⁵ HUBER Joachim. 2014. Wieviel Kulturgut tut einer Kultur gut?, in: museums.ch, Zeitschrift des Verbands der Museen der Schweiz und ICOM Schweiz. No. 9. S. 18–25.

⁶ Plakat und Grafiksammlung in eigenen Archivräumen, Kunstgewerbe- und Designsammlung im Bereich Textil und Holz in gemeinsamen Archivräumen, im Hochregal sind alle Sammlungen vertreten.

Autorin: Renate Menzi ist Kuratorin Designsammlung am Museum für Gestaltung Zürich. renate.menzi@zhdk.ch

conservation sont répartis en trois zones climatiques. Outre l'entrepôt au climat tempéré fait de rayonnages en hauteur pour les objets en papier, en matière synthétique et en métal, on dispose d'un espace plus chaud et plus humide pour le bois, d'un lieu de stockage distinct pour les textiles et d'un espace plus froid pour les photographies. L'ensemble est organisé, toutes collections confondues, selon des logiques d'entreposage et de conservation⁶. Cependant, le Schaudepot n'est pas seulement constitué d'espaces de stockage. Il comprend aussi des bureaux, des ateliers et des studios photo destinés aux collaborateurs des collections, ainsi que plusieurs espaces d'exposition. L'ensemble constitue un centre de compétences qui fonctionne en synergie parfaite avec la ZHdK, son enseignement centré sur le design et la communication et sa bibliothèque en libre accès. Les bureaux offrent suffisamment d'espaces de travail aux stagiaires, chercheurs et employés temporaires. Les clients extérieurs continuent à bénéficier des services iconographiques des collections et, après une interruption de plusieurs mois, les prêts internationaux ont repris au printemps 2015.

CHANCES À SAISIR, DÉFIS À RELEVER

Les réserves en termes d'espace restent limitées. Les 3700 m² disponibles correspondent à la surface précédente, le volume ayant toutefois augmenté de 26% grâce à des salles plus hautes. Une extension linéaire n'est donc pas envisageable, et il est préférable d'affiner le profil des collections, d'améliorer leur qualité et de développer les désappropriations en respectant les directives de l'ICOM. Il nous faut malheureusement refuser quantité d'objets offerts presque quotidiennement depuis l'ouverture du Toni-Areal. L'échange avec les collectionneurs et les amateurs privés reste toutefois essentiel au développement des connaissances. Pour répondre au vif intérêt suscité par notre fonds, nous

examinons à présent la possibilité d'instituer des consultations à heures fixes pour les étudiants et les visiteurs externes, au lieu de réagir individuellement aux questions et aux suggestions.

A partir de 2017, les expositions temporaires disposeront d'un nouvel espace dans les locaux rénovés du Museum für Gestaltung, et les 1000 m² ainsi libérés au Schaudepot seront consacrés à une « exposition permanente dynamique ». A cette fin, les conservateurs réfléchissent à un mode de fonctionnement qui puisse satisfaire à la fois les besoins de la ZHdK et l'intérêt d'un large public. C'est un véritable défi qui ne saurait être relevé sans un examen critique du concept d'exposition permanente et des discussions avec les groupes visés à l'intérieur comme à l'extérieur. Quoi qu'il en soit, l'accès permanent aux collections présente l'immense avantage de rendre nos importantes réserves accessibles à un large public et de confronter des thématiques liées aux collections à d'autres enjeux de l'enseignement et de la recherche.

Naguère conçues comme instruments au service de la formation du goût, les collections du Museum für Gestaltung perpétuent cet objectif au XXI^e siècle par l'intermédiaire de leur Schaudepot. Elles ne sont plus considérées comme l'expression d'une autorité normative en matière de design, mais plutôt comme un espace d'expérimentation et d'échange. Elles contribuent ainsi à affiner la perception et la définition de nos objets quotidiens, de leur conception à leur diffusion, en passant par leur production.

NOTES

¹ Cf. BRÄNDLE Christian. 2014. «Ein Schaudepot für morgen», in: MUSEUM FÜR GESTALTUNG (éd.). 100 Jahre Schweizer Design. Zurich, Lars Müller Publishers, pp. 360 sq.

² BUDLIGER Hansjörg, LICHTENSTEIN Claude et SCHILDER BÄR Lotte, 9 juin 1986, Konzept für die Design-Sammlung. Note interne du Museum für Gestaltung Zürich.

³ Le site eMuseum.ch propose plus de 80 000 fiches informatisées avec des photographies.

⁴ Il s'agissait d'une lettre adressée à l'administration

municipale faisant état des conditions précaires de conservation des collections. La réponse fut décevante : « Au cas où les dommages se multiplieraient, il conviendrait d'examiner sous deux ans s'il est indiqué de faire exception à la pratique habituelle. »

⁵ HUBER Joachim, 2014, Wieviel Kulturgut tut einer Kultur gut?, in: museums.ch, Revue suisse des musées et ICOM Suisse, N° 9, pp. 18-25.

⁶ Collection d'affiches et de dessins dans leurs propres réserves, collection de design et d'arts appliqués dans des réserves communes aux objets en textile et en bois, toutes collections confondues dans l'entrepôt doté de rayonnages en hauteur.

L'auteure : Renate Menzi est conservatrice de la collection du design au Museum für Gestaltung Zürich.

renate.menzi@zhdk.ch

GENERATIONEN IM MUSEUM: OBJEKTE WERDEN ZU GESCHICHTEN

DES GÉNÉRATIONS AU MUSÉE : QUAND LES OBJETS DEVIENNENT DES HISTOIRES

FRANZISKA DÜRR
REINHARD
JESSICA SCHNELLE

«GiM – Generationen im Museum» ist eine Initiative des Migros-Kulturprozent zur Förderung von Generationenprojekten im Museum. Es fokussiert das Museum als Begegnungsort zum aktiven Austausch unter Menschen verschiedener Generationen, die nicht miteinander verwandt sind.

GiM bietet Vernetzung und Arbeitsmaterialien an, um Museen bei generationenübergreifenden Veranstaltungen zu unterstützen. Bei «GiM live» steht ein niederschwelliges, zweistündiges Veranstaltungskonzept zur Verfügung, und die Projektwerkstatt bietet moderierten Austausch mit Kolleginnen und Kollegen, um ein eigenes Generationenangebot zu entwickeln.

Erfahrungen aus der Pilotphase halfen, das Veranstaltungsformat «GiM live» für 2015 weiterzuentwickeln. Neu wird im Vorfeld eine Gastgebergruppe akquiriert. Zusammen mit dieser Gruppe lädt das Museum dann die Gäste ein. Wichtig ist dabei die Signalwirkung der Veranstaltungspartnerschaft. Sie zeigt, dass das Museum sich öffnet und sich mit Akteuren der lokalen Zivilgesellschaft vernetzt. Einmal im Jahr lädt GiM zu einer Tagung ein. Dabei werden relevante Fachbeiträge zur Generationenarbeit im Museum vorgestellt, die einen theoretischen Kontext bieten für die praktische Arbeit.

Wenn sich ein zehnjähriges Mädchen und eine 72-jährige Frau im Alpen Museum zum ersten Mal treffen und zusammen eine kleine, feine Geschichte erfinden, dann hat «GiM – Generationen im Museum» etwas ermöglicht und ein Ziel erreicht: Austausch und Begegnung im Unbekannten. Das Alpine Museum hat die beiden im Rahmen von «GiM – Generationen im Museum» persönlich eingeladen, und Lynn (10) schrieb danach: «Therese ist nett, und es hat Spass gemacht.» Therese (72), die sie erst zwei Stunden zuvor kennenlernte, ist ein Mitglied von Jorat, der letzten Frauensektion des SAC Schweiz.

MUSEEN ALS ORT FÜR GENERATIONENBEGEGNUNGEN

Das Projekt «GiM – Generationen im Museum» ist eine Initiative von Migros-Kulturprozent zur Förderung von Generationenprojekten im Museum. Migros-Kulturprozent – ein freiwilliges Engagement der Migros – fördert Projekte in den Bereichen Kultur, Gesellschaft, Bildung, Freizeit und Wirtschaft.

Ausgangspunkt für GiM ist die demografische Entwicklung: Die Lebenserwartung der Schweizerinnen und Schweizer steigt, und gleichzeitig verringert sich der Anteil der unter 20-Jährigen. Für die Stärkung des gesellschaftlichen Zusammenhalts werden Interventionen über verschiedene Generationen hinweg als zentral erachtet. GiM fokussiert das Museum als Begegnungsort, da es das ideale Setting für einen offenen Austausch bietet: Die Ausstellungsexponate halten eine Vielzahl

GaM – Générations au musée est une initiative du Pour-cent culturel Migros pour la promotion des projets intergénérationnels dans les musées. Il a pour objectif premier de faire des musées des lieux de rencontre propices aux échanges entre personnes de générations différentes n'ayant aucun lien de parenté.

Le projet GaM met à disposition des réseaux et du matériel pour soutenir les musées dans l'organisation d'actions transgénérationnelles. GaM live propose un concept de manifestation de deux heures facile à mettre en œuvre et des ateliers permettant des échanges avec des confrères, afin de mettre sur pied son propre projet intergénérationnel.

L'expérience acquise pendant la phase pilote, en 2014, a permis de perfectionner le format des manifestations GaM live pour l'année 2015. On a ainsi mis sur pied des comités d'hôtes qui interviennent pendant la phase préparatoire. En collaboration avec le musée, ces comités recrutent les futurs invités. Ce qui importe ici est le signal donné par cette coopération. Elle montre l'ouverture du musée, dans le souci d'établir des liens avec la société civile locale.

Le GaM organise aussi un colloque annuel où des spécialistes rendent compte des manifestations passées, offrant ainsi des bases théoriques aux réalisations futures.

Quand une fillette de 10 ans et une femme de 72 ans se rencontrent pour la première fois au Musée alpin et imaginent ensemble une petite histoire, le projet GaM – Générations au musée a atteint son but, celui de provoquer rencontres et échanges dans un lieu inconnu. Le Musée alpin les avait toutes deux invitées personnellement dans le cadre d'un projet GaM. Après la rencontre, la jeune Lynn (10 ans) écrira : «Thérèse est gentille et nous nous sommes bien amusées.» Thérèse (72 ans), dont Lynn a fait la connaissance seulement deux heures plus tôt, est membre de la section Jorat, dernière des sections féminines du CAS (Club alpin suisse).

LES MUSÉES, LIEUX DE RENCONTRE ENTRE GÉNÉRATIONS

GaM – Générations au musée est une initiative du Pour-cent culturel Migros pour la promotion des projets transgénérationnels dans les musées. Le Pour-cent culturel Migros est un fonds créé à l'initiative de l'entreprise Migros pour soutenir des projets dans le domaine de la culture, de la société, de l'éducation, des loisirs et de l'économie.

C'est l'évolution démocratique qui est à l'origine du projet GaM. L'espérance de vie des Suisses augmente tandis que diminue la proportion des moins de 20 ans. Afin de renforcer la cohésion de la société, des actions réunissant les générations paraissent essentielles. Le GaM a pour objectif premier de faire du musée un lieu de rencontre présentant les conditions idéales d'un échange informel, les objets



«Leo, die Regenwaldschnecke, findet im Museum einen Freund»; so endet die Geschichte von Paula (5) und Sabine (43). / «Leo la limace tropicale se fait un ami au musée»: fin de l'histoire de Paula (5 ans) et Sabine (43 ans). © Nina Mann



«Peter ist mit Melkstuhl und Eispickel unterwegs»; so beginnt die Geschichte von Lynn (10) und Therese (72). / « Pierre s'est mis en chemin avec un tabouret de traite et un piolet » : début de l'histoire de Lynn (10 ans) et Therese (72 ans). © Thomas Kern

von Anknüpfungspunkten bereit. Ziel von GiM ist es, dass sich Menschen unterschiedlicher Generationen, die nicht miteinander verwandt sind, im Museum austauschen. Das GiM-Projektteam arbeitet dafür mit Kulturvermittlerinnen und -vermittlern zusammen, die sich als Multiplikatoren am Projekt beteiligen. Dabei unterscheidet GiM zwischen zwei unterschiedlichen Formaten, wie sich Kulturvermittelnde mit dem Thema Generationen im Museum auseinandersetzen können.

ZWEI WEGE, EIN ZIEL

Einerseits ist «GiM live» ein Umsetzungsprogramm mit niederschwelligem Zugang zur Generationenarbeit im Museum. Gäste werden für rund zwei Stunden ins Museum eingeladen und erhalten eine konkrete Aufgabe: Generationentandems von zwei Personen mit mindestens 15 Jahren Altersunterschied wählen gemeinsam ein Werk aus der Sammlung aus, erfinden dazu eine Geschichte und tragen diese anschliessend den anderen Gästen vor. Für das

Geschichtenerfinden verweilen sie und lernen ein Werk oder ein Objekt intensiv kennen. Die Ergänzungen der Fachpersonen betten die Geschichten der Gäste in den musealen Kontext ein. Die eigene Beobachtung der Exponate ist der Schlüssel zum vorerst Unbekannten. Das ist wichtig. Nach der Erzählrunde gibt es eine kulinarische Pause, und anschliessend malen und schreiben die Teilnehmenden ihre Geschichte auf und erhalten später eine E-Mail mit den Geschichten und Fotos des Anlasses.

exposés offrant de fait quantité de points de départ possibles. Le GaM veut susciter des échanges à l'intérieur du musée entre personnes de générations différentes n'ayant aucun lien de parenté. Pour ce faire, l'équipe du GaM travaille avec des médiatrices et des médiateurs culturels jouant le rôle de facilitateurs. Le GaM leur propose deux approches différentes.

DEUX VOIES, UN SEUL BUT

Il y a d'une part GaM live, un programme de mise en œuvre immédiate du travail intergénérationnel au sein des musées. Les personnes ne sont invitées au musée que pour deux heures et doivent remplir un objectif précis : un tandem intergénérationnel avec au minimum 15 ans d'écart choisit une œuvre de la collection et imagine une histoire à son propos avant de la raconter. Pour inventer l'histoire, il faut prendre le temps de bien connaître l'objet. Les explications données par des spécialistes inscrivent le futur récit dans le contexte du musée. L'observation personnelle de l'objet est la clé permettant à l'invité d'accéder à ce qui lui était inconnu. C'est là l'essentiel. Une fois l'histoire racontée, et après une pause-café, les participants peignent et mettent par écrit leur histoire. Un courriel leur sera ensuite adressé avec leur récit et des photos de l'événement.

L'autre approche proposée par le GaM est celle de l'atelier. Il s'agit d'un comité de réflexion où sont élaborées des propositions transgénérationnelles à plus long terme. Un petit groupe de médiateurs invente de nouveaux concepts tout en profitant de l'expérience de terrain de leurs confrères. L'éventail des propositions est large, le programme pouvant aller d'une exposition sur la culture des pommes de terre par différentes générations. Des contributions de spécialistes enrichissent et stimulent la réflexion, mais l'essentiel reste l'échange entre les médiateurs eux-mêmes.

TIRER LES ENSEIGNEMENTS D'UNE PHASE PILOTE RÉUSSIE

La phase pilote, lancée en 2014, a vu la participation de 31 musées, en majorité suisses alémaniques, qui ont fait des propositions de manifestation dans le cadre de GaM live. Les histoires de 400 visiteurs invités ainsi que les photos et les commentaires a posteriori ont été mis en ligne sur le site www.generationen-im-museum.ch puis ont été reproduits dans l'ouvrage *Auf Augenhöhe. GiM – Generationen im Museum* (À hauteur de regard. GaM – Générations au musée). Ils illustrent et nourrissent dix articles de muséologues, psychologues et sociologues. Des exemples de projets intergénérationnels de musées nationaux et internationaux complètent le livre.

Que des visiteurs invités puissent devenir des acteurs fait la particularité des manifestations soutenues par le GaM. Au lieu d'écouter passivement les explications des médiateurs, les participants laissent libre cours à leurs propres associations. Pendant la phase pilote, les invités se sont pris au jeu de cette nouvelle approche avec audace et fantaisie. Les histoires inventées à cette occasion témoignent d'une découverte très personnelle des œuvres, à la fois sérieuse et pleine d'humour. L'échange souhaité entre générations fonctionne et les manifestations du GaM se distinguent par la qualité de la narration et de l'écoute.

La majorité des musées participants en 2014 ont décidé de renouveler l'expérience en 2015, et de nouveaux établissements se sont laissé tenter. Les enseignements de la phase pilote ont permis de perfectionner le format proposé. En 2014, le plus difficile a été de recruter le public participant. Afin de palier ce problème, les médiateurs de l'édition 2015 ont mis sur pied des comités d'hôtes – groupements scouts, cercles de théâtre de plein air, associations de quartier – chargés de recruter les invités en amont. L'important est ici l'effet amplificateur du signal envoyé par ce partenariat. Il

Die Projektwerkstatt ist das zweite Format von GiM. Sie bildet eine Art Thinktank, in dem weitere und längerfristige mehrgenerative Angebote entwickelt werden. Eine kleine Gruppe visionärer Kulturvermittlerinnen und -vermittler arbeitet hier an neuen Konzepten und profitiert vom moderierten Feedback der anderen. Das Spektrum dieser Konzepte reicht vom Bespielen einer Radiosendung über das Gestalten einer Radiosendung bis zum gemeinsamen Kartoffelanbau mit verschiedenen Generationen als Rahmenprogramm. Inputs von Referierenden geben Inspiration und Anstösse, wesentlich ist jedoch der Austausch unter den Vermittelnden selbst.

AUS DER ERFOLGREICHEN PILOTPHASE LERNEN

In der Pilotphase 2014 haben sich 31 Museen vor allem aus der deutschsprachigen Schweiz beteiligt und «GiM live»-Veranstaltungen angeboten. Die Geschichten der insgesamt 400 Gäste sowie Fotos und Kommentare finden sich auf der Website www.generationen-im-museum.ch und sind im Buch «Auf Augenhöhe. Generationen im Museum»¹ abgedruckt. Sie sind eingebettet in zehn Artikel von Fachleuten aus Museologie und Psychologie respektive Soziologie. Beispiele zu Generationenprojekten aus dem internationalen und nationalen Museumskontext kompletieren das Buch.

Dass Museumsgäste zu Akteuren werden, macht die GiM-Veranstaltungen zu etwas Speziellem. Statt ausschliesslich den Erläuterungen der Vermittlung zuzuhören, geben sie ihre eigenen Assoziationen preis. In der Pilotphase gingen die Museumsgäste mit dieser ungewohnten Vorgehensweise mutig und fantasievoll um. Das war die Grundlage für den Austausch untereinander. Die von den Gästen erfundenen Geschichten eröffneten einen individuellen, witzigen und gleichzeitig ernsthaften Zugang zu den Exponaten. Der gewünschte Austausch zwischen den Generationen funktionierte:

Die GiM-Veranstaltungen waren geprägt vom Zuhören und Erzählen.

Die meisten der 2014 beteiligten Museen machen auch im Jahr 2015 wieder mit. Und neue Museen lassen sich für «GiM live» begeistern. Erfahrungen aus der Pilotphase halfen, das Veranstaltungsformat weiterzuentwickeln. Als schwierigster Teil hatte sich die Akquise des Publikums für «GiM live» herausgestellt. Um dem entgegenzuwirken, suchen die Vermittelnden, die sich 2015 bei «GiM live» engagieren, im Vorfeld eine Gastgebergruppe. Zusammen mit dieser Gruppe – beispielsweise Pfadfinder, Landschaftstheatergruppen, Quartiervereine – laden sie dann die Gäste ein. Wichtig ist dabei die Signalwirkung der Veranstaltungspartnerschaft. Sie zeigt: Das Museum öffnet sich und vernetzt sich mit Akteuren der lokalen Zivilgesellschaft.

GIM IST NETZWERK UND DENKRAUM FÜR VERMITTLERINNEN UND VERMITTLER

Migros-Kulturprozent hat in der Szene der Kulturvermittlung einen Namen als Förderinstitution. Weniger bekannt ist die Initiierung eigener Projekte. «GiM – Generationen im Museum» ist eines davon, lanciert von der Abteilung Soziales der Direktion Kultur und Soziales des Migros-Genossenschaftsbunds (Migros-Kulturprozent). Im Projekt GiM vollzieht sich die Unterstützung über organisierte Vernetzungsangebote sowie Unterlagen und Materialien, die den Einstieg in die Generationenarbeit erleichtern. Seit 2015 bietet GiM den Vermittelnden zudem Workshops zu Themen, die der Durchführung von Generationenprojekten im Museum förderlich sind, beispielsweise zur Dialogförderung vor Ort, zum Geschichtenerzählen oder der proaktiven Medienarbeit.

GiM lädt einmal im Jahr zu einer Tagung ein, die sich an Kulturvermittler, aber auch an andere Fachpersonen im Museum richtet. Dabei werden relevante Fachbeiträge zur Generationenarbeit

im Museum vorgestellt und diskutiert sowie Vernetzungsmöglichkeiten angeboten und gepflegt. Die Fachtagung bietet einen theoretisch-fachlichen Kontext für die praktische Arbeit in den Veranstaltungen. Alle drei Plattformen des Projekts – «GiM live», Projektwerkstatt und Fachtagung – sind als «Denkraum» für die Weiterentwicklung der Generationenarbeit in den Museen und damit der Weiterentwicklung der Museen gedacht. So äussert sich David Vuillaume, Generalsekretär des Verbandes der Museen der Schweiz (VMS) und von ICOM Schweiz im GiM-Buch zur Rolle der Museen und fordert, «dass sich die Museen ihrer sozialen Verantwortung für die Gesellschaft bewusst werden».

ANMERKUNGEN

¹ DÜRR Franziska (Hg.). 2014. *Auf Augenhöhe. GiM – Generationen im Museum. Baden: Hier und Jetzt.*

Autorinnen: Franziska Dürr Reinhard, Kulturvermittlerin und Leiterin des Lehrgangs «Kuverum» ist Projektleiterin von GiM – Generationen im Museum. duerr@generationenakademie.ch
Dr. Jessica Schmelle ist Projektleiterin Generationen bei der Direktion Kultur und Soziales des Migros-Genossenschaftsbundes. jessica.schnelle@mgb.ch

www.generationen-im-museum.ch

Buchbestellung «Auf Augenhöhe. GiM – Generationen im Museum» für museums.ch – Lesende zum Sonderpreis von Fr. 20.– plus Porto bei admin@hierundjetzt.ch



«Sie flicht ihre Zöpfe wenn sie nachdenken will», berichteten Elena (9) und Heinz (73). / « Quand elle veut réfléchir, elle tresse ses cheveux », récit de Elena (9 ans) et Heinz (73 ans). © Thomas Kern

montre l'ouverture du musée, qui tisse des liens avec les acteurs de la société civile locale.

LE GAM RÉSEAU ET ESPACE DE RÉFLEXION DES MÉDIATEURS ET DES MÉDIATRICES

Le fonds du Pour-cent culturel Migros a acquis une réputation de sponsor actif dans le domaine de la médiation culturelle. On connaît moins son activité d'initiateur de projets comme le GaM. Ce dernier été lancé par le bureau social du département des affaires culturelles et sociales de la Fédération des coopératives Migros (Pour-cent culturel Migros). Le GaM soutient les candidats qui veulent accéder à un réseau d'aide et disposer de documents et d'outils facilitant la mise en œuvre de leurs projets. Depuis 2015, le GaM propose aussi des ateliers destinés aux médiateurs sur des

thèmes utiles aux actions transgénérationnelles comme la facilitation du dialogue au musée, la mise en œuvre des différents modes de narration ou l'utilisation active des médias.

Une fois par an, le GaM organise un colloque destiné aux médiateurs culturels mais aussi à d'autres professionnels des musées. Les communications de spécialistes sur les actions intergénérationnelles au musée y sont débattues et des mises en réseaux y sont proposées et favorisées. Ce colloque annuel offre un fondement théorique utile au travail dans les institutions. Les trois plateformes du projet GaM, à savoir GaM live, les ateliers et le colloque, ont été conçues comme un espace de réflexion pour le développement du travail intergénérationnel dans les musées et pour celui des musées eux-mêmes. Dans l'ouvrage publié sur le GaM, David Vuillaume, se-

crétaire général de l'Association des musées suisses (AMS) et d'ICOM Suisse, aborde le rôle des institutions muséales et souligne la nécessité pour « les musées de prendre conscience de leur responsabilité sociale ».

NOTES

¹ DÜRR Franziska (éd.). 2014. *Auf Augenhöhe. GiM – Generationen im Museum. Baden: Hier und Jetzt.*

Les auteurs : Franziska Dürr Reinhard est médiatrice culturelle et directrice du séminaire Kuverum. Elle dirige le projet GaM – Générations au musée. duerr@generationenakademie.ch
Dr. Jessica Schmelle est cheffe du projet Générations au Département des affaires culturelles et sociales de la Fédération des coopératives Migros. jessica.schnelle@mgb.ch

www.generationen-im-museum.ch

L'ouvrage « Auf Augenhöhe. GiM – Generationen im Museum » peut être commandé par les lecteurs de museums.ch au prix de 20 fr., (+frais de port), auprès de admin@hierundjetzt.ch

STEPHAN KUNZ TRIFFT PIUS TSCHUMI



Pius Tschumi © Martin Stollenwerk, Zürich

Der französische Philosoph Michel Onfray hat einmal den Versuch unternommen, eine Philosophiegeschichte zu schreiben und dafür vom Verhältnis der Philosophen zum Essen auszugehen: Er untersucht in seiner Schrift *Der Bauch des Philosophen* (1989), was sich aus Essgewohnheiten herleiten lässt, wie sich Neigungen und Abneigungen den Speisen gegenüber in Weltbildern niederschlagen, und er zeigt auf, dass der philosophische Ansatz schon im Teller der Denker liegt. Mit der Aufgabe betraut, ein Porträt von Pius Tschumi zu schreiben, erinnere ich gerne an dieses Buch: Nicht nur weil der Ausstellungsmacher neu das Mühlerama in Zürich leitet und daher von Berufs wegen mit Ernährung zu tun hat, sondern weil man Pius Tschumi sehr gut über das Kochen und Essen charakterisieren kann. Der Name und das Profil seiner früheren Firma «Kunstumsetzung» lässt sich auch auf seine Küchenarbeit übertragen. Der Kunstnahe, weiss Pius Tschumi sehr wohl vom kreativen Potenzial des Kochens, und er kennt auch die zeitgenössische Verbindung von Kunst und Essen – mit feinem Sensorium für die aktuellen Themen der Zeit überlässt er die Kunst aber andern und bleibt Planer und Macher: derjenige, der dafür sorgt, dass die Ideen in die Tat umgesetzt werden. So auch in der Küche, wo er nicht buchstabengetreu

befolgt, was im Rezept steht, sondern «umsetzt» und dabei sich selbst ebenso einbringt wie er andere einbezieht und dabei sein weites Netzwerk spielen lässt. Kochen wird zum sozialen Akt – glücklich derjenige, der bei Pius Tschumi Gast sein darf. Man bleibt nicht aussen vor, sondern ist immer gleich mitten drin – und während man sich lebhaft unterhält, steht plötzlich das Gericht auf dem Tisch –, und die Gespräche gehen weiter, fließend. Diskursives Kochen heisst das vielleicht.

Alles, was Pius Tschumi macht, macht er mit Verve, mit Leidenschaft und Verstand. Er ist offen und neugierig und bleibt dennoch pragmatisch: Nach dem Lehrerseminar die Schreinerlehre; nach dem Design-Studium das Praktikum bei Herzog & de Meuron; er war Künstlerassistent bei Pipilotti Rist und als Szenograf und Ausstellungsmacher für verschiedene Institutionen tätig; vom Sparringspartner bei der Expo.02 und beim Schweizer Pavillon an der Weltausstellung in Aichi/Japan wurde er zum selbständigen Unternehmer. Heute ist Pius Tschumi Museumsdirektor in Zürich, Mühlerama Tiefenbrunnen. Dass an einem solchen Ort verschiedene Kompetenzen gefragt sind, wissen alle, die schon mal mit einer solchen Aufgabe betraut waren.

Dank seines vielseitigen Werdegangs ist Pius Tschumi mit allen Wasern gewaschen. Die wichtigsten Erfahrungen für seine heutige Aufgabe hat er wohl im Bahnmuseum Albula in Bergün gesammelt: Von Anfang an war er bei der Konzeption mit dabei, hat den Umbau des Zeughauses zum Museum begleitet, die Ausstellung inhaltlich und technisch betreut, den Auftritt lanciert, war mitverantwortlich für die Einrichtung von Restaurant und Shop – und dies nicht im Alleingang, sondern immer in enger Zusammenarbeit mit einem Stiftungsrat und einem wissenschaftlichen Beirat, aber auch mit

Expertinnen und Experten aus seinem weiten Beziehungsnetz. Das Engagement für das Bahnmuseum lief immer parallel zur selbständigen Tätigkeit in einem Betrieb, der zwar in Zürich lokalisiert, aber schweizweit tätig war. Dieser Spagat war dem in Chur lebenden Familienvater auf Dauer zu anstrengend, sodass er sich nach neuen Herausforderungen umschaute und im Sommer 2014 die Leitung des Mühleramas übernahm.

Auch hier setzt sich Pius Tschumi nicht in ein gemachtes Nest, im Gegenteil: Das Mühlerama, eine Gründung aus den 1980er-Jahren, ist zwar gut etabliert, muss sich aber in einer sich stetig wandelnden Museumslandschaft neu behaupten, auch in einem Stadtquartier, das vor 30 Jahren beispielhaft Umnutzung praktiziert hat, inzwischen aber lauthals von den neuen Quartieren in Zürich West überboten wird. Das Mühlerama muss sich heute ein Stück weit neu erfinden. Das Herzstück, die ehemalige Industriemühle, ist in ihrer Art einmalig in der Schweiz. Sie als kulturhistorisches Zeugnis aktiv zu halten, ist eine der Hauptaufgaben des Mühleramas. Eingebunden in ein attraktives Vermittlungsangebot, stösst das auf grosses Interesse. Man ist sich bewusst, dass sich von hier aus vielfältige Verbindungen in die Kulturgeschichte der Menschheit ziehen lassen, und praktiziert das auch in einer kleinen Dauerausstellung. Ebenso wichtig ist es, sich der Gegenwart zu öffnen. So ist die aktuelle Wechselausstellung dem «urban gardening» gewidmet. Hier möchte Pius Tschumi ansetzen, wenn es darum geht, das Mühlerama in die Zukunft zu führen: Insbesondere Wechselausstellungen sollen als zweite Antriebswelle des Mühleramas verstärkt werden. Das bedingt bauliche Massnahmen in einem bis an die Grenzen ausgereizten Gebäudekomplex. Pius Tschumi weiss sehr wohl, dass sich diese Investitionen nur rechtfertigen lassen, wenn man Ideen hat, wo man mit dem Museum hin will. Dafür

muss die Trägerschaft ausgebaut und eine Finanzierung gefunden werden. Und da kommt dem frisch gebackenen Museumsleiter vielleicht *Der Bauch des Philosophen* zu Hilfe – zumindest eine Betrachtung der Welt, die durch den Magen geht. Theoretisch und ganz real. Die Ernährung mit ihren verschiedenen gesellschaftlichen und weltpolitischen Implikationen bietet jedenfalls zahlreiche Ansatzpunkte. Das Mühlerama, Ort der Produktion, ist dafür sicher ein idealer Austragungsort und Pius Tschumi der richtige «Umsetzer».

Kontakt zum Autor:
Stephan.Kunz@bkm.gr.ch

PIUS TSCHUMI TRIFFT STEPHAN KUNZ



Stephan Kunz © Peter de Jong, Chur

Stephan Kunz war mir jahrelang ein bekannter Unbekannter. Sein Name wurde in meinem Bekanntenkreis oft erwähnt, befreundeten Künstlern mit Aargauer Wurzeln war Stephan Kunz eine wichtige Bezugsperson für die jährlichen Weihnachtsausstellungen, seine Ausstellungen und Katalogtexte im Aargauer Kunsthaus unter der Ägide Beat Wismer und auch später als Interimsdirektor habe ich immer mit Interesse verfolgt. Zudem war mir bekannt, dass Stephan Kunz massgeblich am neuen Betriebskonzept und am Erweiterungsbau des Aargauer Kunsthauses beteiligt war. Und nun ist Stephan Kunz in Chur – welch passende Wahl!

Zum ersten Mal persönlich begegnet sind wir uns an der Vernissage der Jahresausstellung der Bündner Künstlerinnen und Künstler im Dezember 2011 – wie selbstverständlich und mit offenem Blick schreitet Stephan auf mich zu, und sofort verbreitet sich eine vertraute und anregende Atmosphäre. Man kennt sich eben unbekannterweise.

Stephan, das bemerkt man gleich, lebt vielfältige Beziehungen. Er sieht Bezüge und schafft Bezüge – seine Profession! Und dennoch verbinden sich seine Bezüge tiefer. Tiefer im Alltag, tiefer in Graubünden, tiefer in der Kunst.

So nähert sich Stephan der Kunst aus allen Richtungen, und man merkt, das Aktionsfeld der Kunst beschränkt sich nicht auf einen Ort, wird aber durch ihn in meisterhafter Form in meinen Wohnort gebracht. Er ist jemand, der Selbstverständliches wahrnimmt, der daraus Zusammenhänge schafft, sich persönlich einbringt und den Diskurs in eine vitale Richtung führt. Aber auch die Tatsache, dass Stephan in einer Ansprache seinen 15-jährigen Sohn als Diskussionspartner erwähnt, Fragen und Anmerkungen eines Jugendlichen selbstverständlich in die Gedanken einfliessen – dies zeugt von Stephans bereits erwähnter Beziehungsfähigkeit.

Die grossartige Ausstellung Nationalpark 2013 war für mich ein Schlüssel-erlebnis. Wann erlebt man schon, dass ein Kunstmuseum zu einer Ruine wird. Mit dem Projekt des Künstlerduos Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger durfte der Sulserbau nochmals Nationalpark- und Naturmuseum werden. Die ausgediente Raumhülle sollte nochmals in ihrer Qualität erlebbar werden, der Zerfall und die Vereinnahmung durch die inszenierte Natur leitete das bestehende Gebäude über zum Abbruch und verwies zum Neubau des Bündner Kunstmuseums!

Die Eröffnungsrede zu Nationalpark bleibt mir unvergessen – nach einer kurzen Begrüssung durch Stephan wird das Vernissagepublikum zum Wanderchor – 200 Personen singen unter Rotsocke und Chorleiter Flurin Caviezel – und nicht nur ein Lied! Die Herzen sind frei, ein tolles Eröffnungsfest!

Diese Ausstellung zeugt von der Sensibilität und Vorstellungsgabe von Stephan Kunz, eine Beziehung zwischen der bestehenden und aufgefundenen Architektur und aktuellen künstlerischen Positionen zu schaffen. Gebäude und Inhalt werden zur Einheit. So thematisierte Stephan Kunz 2012 unter

anderem in der Ausstellung *LOS* von Vaclav Pozarek die Villa Planta, der Sulserbau wurde mit der Ausstellung *Nizza schön 14°* von Adrian Schiess bereits räumlich geklärt. Den Altbau habe ich in seiner Qualität noch nie so deutlich und stimmig wahrgenommen. Dieses architektonische oder räumliche Denken verleiht den Ausstellungen unter Stephan Kunz ein Selbstverständnis, vielleicht eine Leichtigkeit, die den Inhalt der Kunst zugänglich und verständlicher macht.

Stephan Kunz ist nicht nur ein «Abbruchdirektor», er ist vor allem engagierter Bauherr für das neue Bündner Kunstmuseum. Im Rohbau stehend, staune ich über die neuen Dimensionen des Museums. Der räumliche Ablauf, die neuen Möglichkeiten für Ausstellungen – in den Erklärungen von Stephan wird die rohe Baustelle bereits zum lebendigen Ausstellungsbetrieb. Man merkt, dass Stephan als Bauherr und Museumsfachmann seine bald 30-jährige Erfahrung auf einen Punkt bringen kann. Mit 2400 Quadratmetern Ausstellungsfläche darf sich das neue Haus in die grossen Kunstmuseen der Schweiz einreihen. Es entstehen grosse Säle für die Sammlungs- und Wechselausstellungen – monografische Ausstellungen können umfassend gezeigt werden. Es entsteht ein Projektraum für künstlerische Experimente, und es verbleiben die kabinetthaften Räume der Villa Planta, die spezifische Sammlungen und Ausstellungen sowie die neue Cafeteria beherbergen werden. Im Dach der Villa sind die cockpitartigen Büros der Museumsleitung untergebracht. Darin wird Stephan mit seinem Team im 28,5 Millionen teuren Haus mit Blick auf den Calanda und in die Welt hinaus ab 2016 Ausstellungen konzipieren.

Die Eröffnungsausstellung wird sich denn auch dem Thema des Gehens widmen. Programmatisch das Erkunden des neuen Hauses, das Durchwandern der

Berglandschaft, Bezüge zur Umgebung schaffen, aber auch das Weggehen und Beziehung zur Welt aufnehmen. Ganz in der Art, wie Stephan Kunz selbst zu funktionieren scheint. Diese Ausstellung wird übrigens in Zusammenarbeit mit Juri Steiner und Stefan Zweifel entstehen – lustvolle und intellektuelle Weggenossen wie Stephan selbst.

Ich freue mich bereits auf die Eröffnung, und ich bin mir sicher, dass Chur mit Stephan Kunz und seinem neuen Bündner Kunstmuseum nicht Durchgangsort für Bergwochenenden – sondern am unergründlichen Wegnetz der Kunst eine Destination zum Verweilen und etwas Neues sein wird.

Kontakt zum Autor:
pius.tschumi@muehlerama.ch

Une protection optimale en voyage

Les vacances sont la plus belle période de l'année. Pour qu'elles soient réussies, il faut une préparation adéquate, incluant une couverture d'assurance complète à l'étranger. En cas de coup dur, elle vous évitera bien des tracas et des frais superflus.

En voyage, il arrive que la chance nous joue des tours: en cas de maladie ou d'accident, mieux vaut disposer d'une bonne assurance. En particulier pour les pays où les coûts de la santé sont élevés, une assurance complémentaire est vivement recommandée, l'assurance de base étant loin de couvrir tous les traitements.

À l'étranger, les prestations ambulatoires peuvent également devenir un véritable gouffre financier. Aux États-Unis, certains hôpitaux exigent ainsi des milliers de dollars par jour. Si un rapatriement dans le pays d'origine s'avère nécessaire, la facture explose: selon les pays, elle peut atteindre plusieurs milliers de francs. L'assurance de base ne prend pas en charge ce type de coûts. Pour ne pas payer de sa poche, il faut impérativement souscrire une assurance complémentaire.

Soutien gratuit en cas d'urgence

Fracture de la jambe, lumbago ou accident vasculaire cérébral: à l'étranger, le moindre problème de santé peut induire un sentiment de vulnérabilité. Toute personne au bénéfice d'une assurance complémentaire auprès d'Helsana bénéficie non seulement de prestations complètes, mais également d'un soutien professionnel 24 heures sur 24. Le Centre de compétences Étranger d'Helsana délivre des garanties de prise en charge des coûts partout dans le monde et coordonne le traitement en collaboration avec la centrale d'appel d'urgence indépendante Medicall. Celui-ci prodigue en outre des conseils médicaux (+41 34 340 16 11) et se charge de trouver un médecin et un hôpital en cas d'urgence. Pour les clients d'Helsana au bénéfice de TOP,



Protégez-vous, vous et vos proches, grâce à une assurance complémentaire des soins, un complément essentiel à l'assurance de base, en particulier à l'étranger.

COMPLETA, WORLD ou OMNIA, ces prestations sont bien entendu gratuites.

Bien s'informer, avant le départ

Les assurés au bénéfice d'une assurance complémentaire profitent d'avantages avant même leur départ. Ils peuvent contacter un spécialiste pour bénéficier de conseils gratuits en matière de santé et de sécurité via la Hotline Travelcheck (+41 44 655 11 30). Autre atout non négligeable: l'application Travel Safety d'Helsana, qui vous fournit les numéros d'urgence spécifiques à chaque pays ainsi que des informations médicales sur votre destination. Bien pratique également: le scanner de documents intégré. Grâce à lui, vous disposez toujours à portée de main d'une copie de vos documents de voyage ou de votre carte Helsana. Veillez à glisser cette dernière dans vos bagages: sans elle, le règlement en espèces constitue le seul mode de paiement des prestations médicales dans les pays de l'UE/AELE.

Protection complète à l'étranger

Avec les assurances complémentaires WORLD, TOP, OMNIA et COMPLETA, le Groupe Helsana offre une protection complète à l'étranger à des primes très avantageuses: toutes les urgences stationnaires et ambulatoires ainsi que les rapatriements sont intégralement pris en charge dans le monde entier. Par ailleurs, la société indépendante Vermögenszentrum (VZ) attribue depuis de nombreuses années les meilleures notes à l'assurance complémentaire TOP pour ses «prestations supérieures à la moyenne». Vous êtes ainsi certain de voyager l'esprit tranquille.

Une assurance de qualité à bon prix

Grâce au partenariat conclu avec le Groupe Helsana, les membres de l'ICOM bénéficient d'un rabais permanent de **15 pour cent** sur la plupart des assurances complémentaires du Groupe Helsana. Les membres qui sont déjà assurés auprès du Groupe Helsana (Helsana, Avanex, Progrès et Sansan) peuvent également bénéficier des conditions avantageuses. Laissez-vous convaincre en demandant une offre individuelle, sans engagement.

Helsana soutient le fonds ICOM pour les contacts internationaux.

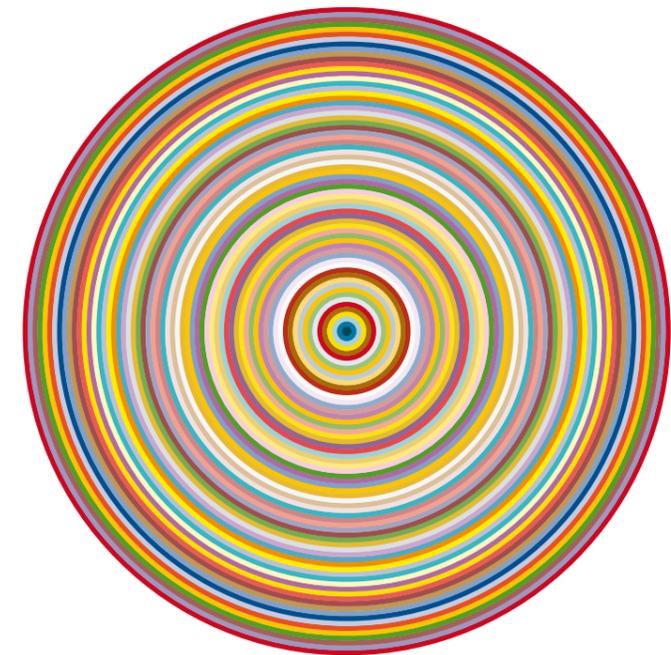
Helsana

☎ 043 340 90 80

✉ info.pflege@helsana.ch

🌐 helsana.ch/icom-fr

THEMATIS
Cultural Engineering



PROJECT DEVELOPMENT | CONTENT | DESIGN & SCENOGRAPHY | COMMUNICATION

THEMATIS entwickelt und realisiert Museen, Erlebniswelten, audiovisuelle Spektakel und Festivals, welche jährlich weltweit von mehreren hunderttausend Zuschauern besucht werden. THEMATIS conçoit et réalise des musées, parcours de découvertes, spectacles audiovisuels et festivals en Suisse et dans le monde, suivis chaque année par des centaines de milliers de visiteurs. www.thematis.ch



WWW.EXPONATEC.DE

MUSEUM



KULTURERBE



KONSERVIERUNG



AUSSTELLUNG

**18. – 20.
NOVEMBER
2015**

**INTERNATIONALE
FACHMESSE
FÜR MUSEEN,
KONSERVIERUNG
UND KULTURERBE**



Koelnmesse GmbH, Messeplatz 1, 50679 Köln
Tel. 0180 6267747, exponatec@koelnmesse.de



BARRY



Object Secur GmbH
www.objectsecur.ch

Röthlerholzstrasse 10, 5406 Rütihof AG
E-Mail: info@objectsecur.ch

Tel. +41 56 470 27 05
Fax. +41 56 470 27 04

Eclairage pour les musées



- Luminaires LED pour vitrines
- Eclairage flexible pour accents lumineux variés

... et beaucoup d'autres produits de qualité, qui placent vos objets exposés dans la bonne lumière

Téléphone +41 (0)55 654 12 00
info@stoeri-licht.ch

www.stoeri-licht.ch

Störi
Licht AG



Museums App

Votre assistant de visite multimédia
Ihr Multimedia-Ausstellungsführer



Video

Multisprachen

Audiovisueller Inhalt

Informations pratiques

Bildidentifikation

Navigation intuitive

Audio Guide

Diaporama

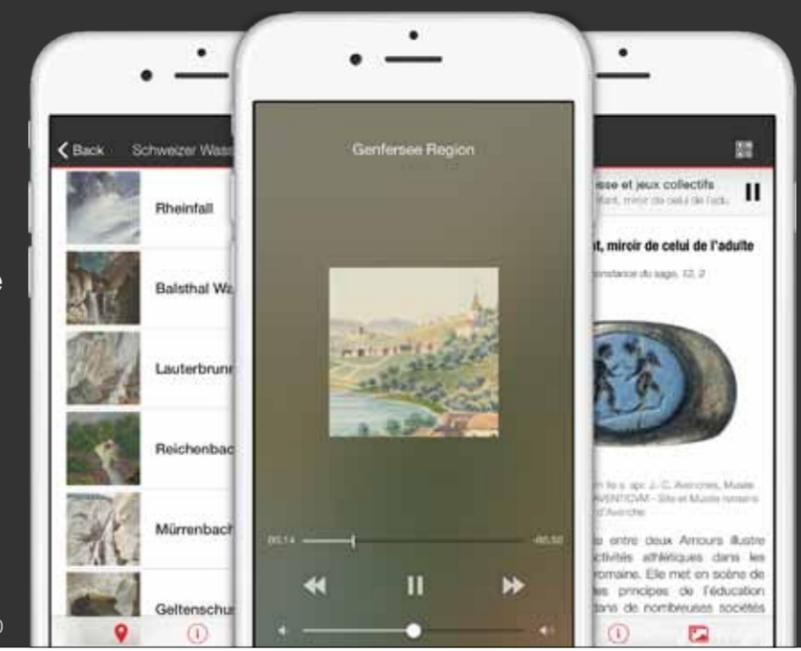
QR code

Contenu textuel

Réalité augmentée

Géolocalisation

Off-line Funktionalität



Une solution développée par



www.appmuseums.ch • info@appmuseums.ch • 021 566 78 00

SO EINFACH ...

DIE PERFEKTE LÖSUNG FÜR IHR MUSEUM

arcapos, ein leistungsfähiges und flexibles Kassensystem, kombiniert Präsenzkassen mit Onlinesystemen zu einer allumfassenden Lösung für den Verkauf von Tickets und Waren. Ob Einzel- oder Verbundkasse, mit oder ohne Onlineanbindung – in jedem Fall perfekt auf Sie abgestimmt. Entwickelt und gepflegt in der Schweiz.

Die Softwarebausteine und passenden Geräte wählen Sie ganz nach Ihren Bedürfnissen und Anforderungen. Wir beraten und unterstützen Sie dabei.

arcapos by micro systems
Landstrasse 66
CH-5073 Gipf-Oberfrick

Tel. 062 871 45 65
Mail info@arcapos.ch
Internet www.arcapos.ch

... UND DOCH UMFASSEND KANN IHR KASSENSYSTEM SEIN

Wir schützen Kultur



Präsentieren Sie Kultur und deren schützenswerte Güter in modernen Vitrinen- und Ausstellungskonzepten.

SYMA ist Ausrüster von über 1000 Museen weltweit. Nutzen Sie unser Know-How.

Ergänzend dazu planen und realisieren wir komplette Interiors, bestehend aus: Trennwänden, Mobiliar, Regalen und integrierter Multimedia – zu wirtschaftlich attraktiven Bedingungen und alles aus einer Hand.



SYMA-SYSTEM AG | CH-9533 Kirchberg SG | +41 71 932 32 32 | architektur@syma.ch | www.syma.ch

Praktisch unsichtbare Installation – damit er weder Ohr noch Auge stört.



Ansaugrauchmelder SecuriRAS ASD 535

Securiton AG
Alarm- und Sicherheitssysteme
Alpenstrasse 20, CH-3052 Zollikofen
Tel. +41 31 910 11 22, Fax +41 31 910 16 16
www.securiton.ch, info@securiton.ch

Ein Unternehmen der Securitas Gruppe Schweiz



Begeisterung? «Kunstliebhaber schätzen Sicherheit.»



Franz von Stuck (1863 – 1928) | Susanna im Bade, 1904, Öl auf Leinwand, 134.5x98cm*

Helvetia Kunstversicherung Artas – die Lösung für Museen.
Was immer Sie vorhaben. Wir sind für Sie da.

T 058 280 1000 (24 h), www.helvetia.ch/artas
Ihre Schweizer Versicherung.



EIN HOTSPOT ELEKTRONISCHER KÜNSTE

JULIAN DENZLER

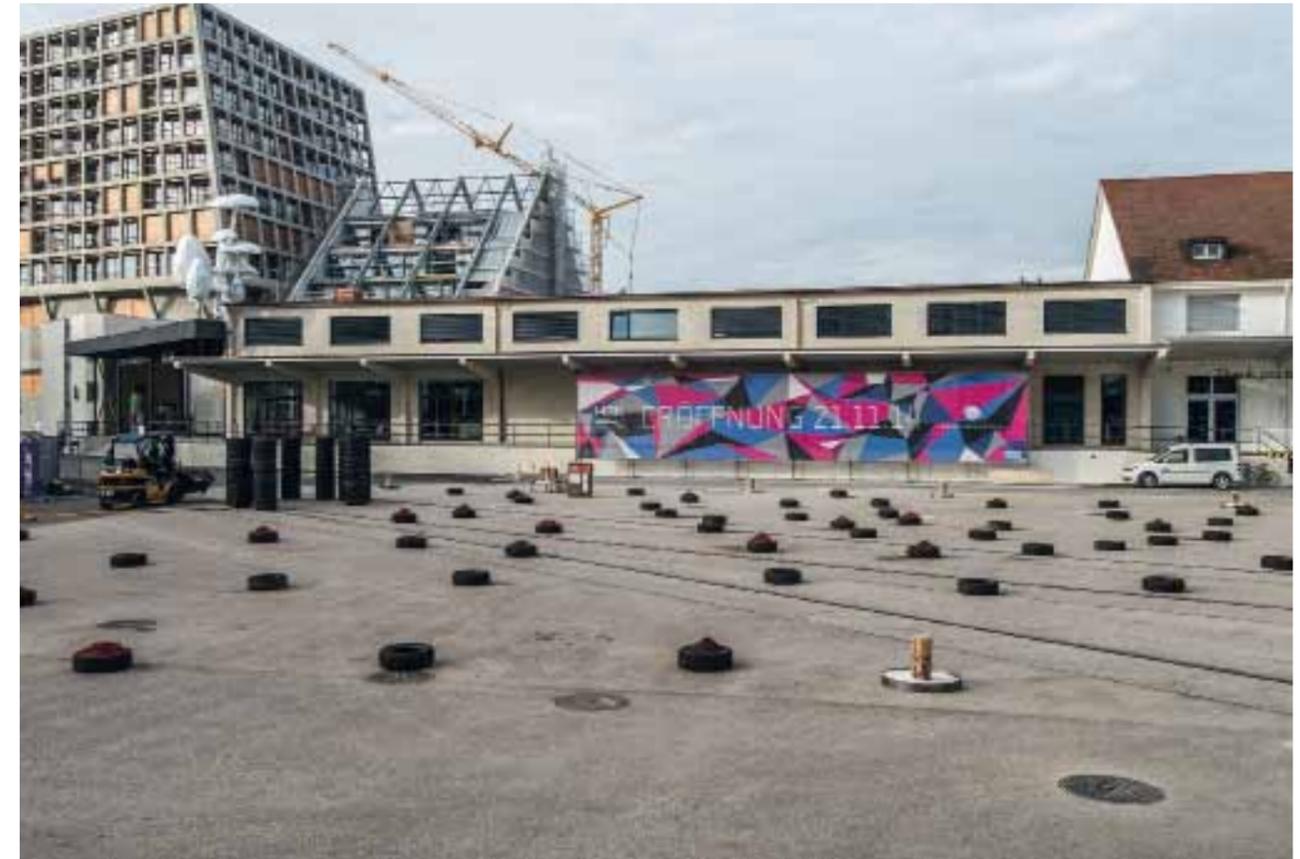
Das Haus der elektronischen Künste Basel (HeK) feierte im November letzten Jahres seine Wiedereröffnung im Dreispitzareal. Mit überarbeitetem Branding – Haus der elektronischen Künste statt ehemals Haus für elektronische Künste – und neuen Räumlichkeiten will sich das HeK als nationales Kompetenzzentrum für Medienkunst etablieren. Neben Ausstellungen zeitgenössischer Kunst gehören auch Festivalformate, Performances und Konzerte elektronischer Musik fest zum Programm des spartenübergreifenden Hauses. Das HeK verortet seine Arbeit an der Schnittstelle von Kunst, Medien und Technologien.

Im Alltagsleben nicht nur westlicher Gesellschaften haben elektronische Medien in den vergangenen 30 Jahren enorm an Bedeutung gewonnen. Es gebe im «post-digitalen Zeitalter (...) längst kein Jenseits der Medien mehr», sagt denn auch Sabine Himmelsbach, Direktorin des HeK.

Die Veränderungen im Alltag haben schon lange Einzug gehalten in die Kunstwelt. Auch die Museen zeitgenössischer Kunst haben auf diese Entwicklung reagiert. Elektronisch schaffende Künstlerinnen und Künstler sind immer häufiger in Ausstellungen oder mit Ausstellungen vertreten. Die Schau des britischen Künstlers Ed Atkins in der Kunsthalle Zürich im vergangenen Jahr erfuhr eine ausserordentlich grosse Resonanz. Das *Monopol Magazin* veröffentlichte im August 2014 unter dem Titel «Die Neuen. Digital geboren. 10 Künstler für die Zukunft» eine Titelseitegeschichte über aufstrebende, hoffnungsvolle Künstlerinnen und Künstler, deren Schaffensgrundlage die mediale Welt ist. Die Kunstwelt lenkt also heute ihren Blick wie schon in den Anfängen der Medienkunst in den 1960er- und 1970er-Jahren und der Videokunst in den 1980er-Jahren abermals auf Kunst, die sich neben eigenständigen Inhalten auch stark mit ihren technischen Ausdrucksmitteln auseinandersetzt.

SINNLICHES ERLEBNIS UND KRITISCHE AUSEINANDERSETZUNG

Die Frage jedoch, ob Medienkunst noch klar trennbar ist vom restlichen Schaffen der zeitgenössischen Kunst, drängt sich auf. So machte die Überblicksschau von Paul Chan im Schaulager Basel deutlich, dass Künstlerinnen und Künstler kaum trennen zwischen neuen und klassisch-künstlerischen Medien wie Zeichnungen und Collagen. Videos fügten sich mit Lichtprojektionen, Collagen, Installationen und Zeichnungen zu einem vielfältigen, cross-medialen Ganzen zusammen. Undenkbar,



Ein altes Gebäude in neuem Glanz: Das HeK kurz vor seiner Wiedereröffnung am Dreispitzareal. © Christoph Merian Stiftung/Kambiz Shafiqi

in diesem Fall elektronische Kunst und andere künstlerische Ausdrucksformen unterscheiden zu wollen.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage: Ist es zwangsläufig oder überflüssig, dass sich ein Haus explizit und einzig elektronischen Künsten widmet? Macht eine gesonderte Auseinandersetzung mit der alles durchdringenden Medienwelt Sinn? Diese Fragen können, wenn überhaupt, wohl erst im Laufe der Zeit beantwortet werden. Doch sind es Fragen, an denen sich das HeK wird messen lassen müssen.

Die Eröffnungsausstellung von Ryoji Ikeda erfüllte die unmittelbaren Erwartungen an ein Haus elektronischer Künste: Es rauschte, flimmerte und

piepte von allen Seiten und in grosser Lautstärke. Die Ausstellung als ein medialer Overkill, aber auch ein beeindruckendes, sinnliches Erlebnis. Wissenschaftliche Daten verschiedenster Herkunft wurden von Ikeda bearbeitet und zu synästhetischen Kompositionen zusammengefügt. Die Ursprünge der Datenmaterialien wurden nach der Transformation in künstlerische Werke ins Unkenntliche verfremdet: Alles wurde zu einer blinkenden, flimmernden Fläche, die mal wie die bewegte Form abstrakter Gemälde wirkte, mal auch nur an einen von Störungen heimgesuchten Röhrenfernseher erinnerte.

Das kritische und aufklärerische Potenzial, das die professionelle Aus-

einandersetzung mit Elektronik und Medienkunst den Mediennutzern bieten könnte – wie übrigens auch in der Vision des Hauses festgehalten ist – wurde bei dieser Ausstellung in Form der Videoarbeit *C/I* zwar angedeutet, rückte aufgrund der sinnlichen Dominanz der Ausstellung aber in den Hintergrund.

DEN UMGANG MIT TECHNISCHEM MEDIEN LERNEN

Das Vermittlungsprogramm versucht den Brückenschlag zu gesellschaftlichen Themen. Das Konzept orientiert sich an künstlerischen und populären Praktiken, wie sie im Umfeld der Medienkunst entwickelt wurden. Hacking, DIY (do-it-yourself) und appropriation



Ein Erlebnis für die Sinne: Die Eröffnungsausstellung von Ryoji Ikeda. © HeK/Franz Wamböf

(Aneignung) werden in Workshops thematisiert. Die Bandbreite der Zielgruppe geht von Laien bis zu Profis und von Kindern bis zu Erwachsenen. Der selbstgesetzte Anspruch, eine kritische Medienpraxis und ein experimentell-praktisches Verständnis von Medienkunst zu fördern, ist löblich und gesellschaftlich dringend notwendig, muss doch der Umgang mit technischen Medien nach dem Entwicklungsschub des vergangenen Jahrzehnts neu erlernt und geschult werden. Eine Förderung der Vermittlungsabteilung durch das Engagement der Migros lässt darauf hoffen, dass dieses wichtige Feld der medialen Aufklärung im HeK sein grosses Entwicklungspotenzial ausschöpfen kann.

Neuartig ist auch die regelmässige Aufführung von Konzerten elektroni-

scher Musik in einer Kunstinstitution. Nicht als Rahmenveranstaltung oder separates, spezifisches Musikfestival, sondern als ein gewichtiger Teil eines Museumskonzepts. Die damit einhergehende Kontextverschiebung elektronischer Musik aus der Populärkultur in den Rahmen der (musealen) Hochkultur wird sicherlich einen neuen Blick auf dieses Genre ermöglichen.

Die Omnipräsenz technischer Hilfsmittel unterstützt nicht nur das Überwinden zeitlicher und räumlicher Grenzen. Auch die technischen Instrumente selbst sind kaum mehr an bestimmte Situationen und Räume gebunden. Sie sind allgegenwärtige Begleiter unseres Alltags. Das Museum steht damit in Kontrast zu den elektronischen Künsten, die diese Raum-Zeit-Bindung aufheben.

Die Omnipräsenz der Medien bekommt im HeK ein architektonisch reizvolles, technisch gut ausgestattetes Reservoir der Unmittelbarkeit. Elektronische Medien werden hier zu Exponaten und somit zum Objekt kritischer Reflexion und ästhetischer Erfahrung. Das Museum bietet seinen Besucherinnen und Besuchern die Möglichkeit, auf vielfältige Weise zentralen Aspekten der Alltagsveränderung gegenüberzutreten.

*Autor: Julian Denzler studiert seit September 2013 im Masterstudiengang Art Education, Vertiefung ausstellen & vermitteln an der Zürcher Hochschule der Künste.
julian.denzler@zweb.de*

MUSEO CASTELLO SAN MATERNO: DIALOGO TRA UN CASTELLO E UNA COLLEZIONE

CHIARA VALENTE

Diversi anni sono trascorsi da quando il Castello San Materno è passato sotto l'amministrazione del Comune di Ascona in seguito alla morte della sua ultima proprietaria, avvenuta nel 1986: è stato un lungo periodo di ricerca delle modalità più adeguate per preservare l'oggetto architettonico e, al contempo, per consentire di riportare alla luce l'antica storia dell'edificio. L'attesa è stata premiata: dal 4 aprile 2014 il Castello è diventato accessibile al pubblico in forma museologica, con una interessante esposizione permanente. Il progetto è il risultato di un accordo tra le autorità di Ascona e la Fondazione per la cultura Kurt e Barbara Alten: volta alla promozione della cultura, la Fondazione custodisce la collezione d'arte della famiglia Alten, che per diverse ragioni ha trovato un'ottima collocazione nel Castello. La collaborazione tra i due enti ha inoltre reso possibile un importante lavoro di restauro, svolto sotto il patrocinio dell'Ufficio cantonale dei Beni Culturali di Bellinzona, cui va una grande nota di merito. Oltre alla conservazione d'importanti testimonianze storico-artistiche, in particolare un affascinante affresco romanico-bizantino, il rinnovamento ha comportato una totale modernizzazione della struttura, rendendone accessibile il percorso anche alle persone disabili e migliorando la qualità dell'illuminazione.

UNA RARA ARMONIA

La collezione esposta nel nuovo Museo Castello San Materno è dunque di carattere privato, nata dall'amore per l'arte dei coniugi Alten, di origine tedesca, che nel corso della loro vita hanno alimentato questa passione acquistando e raccogliendo numerosi quadri. Frutto di un accurato lavoro di selezione, essa rivela l'interesse e le vaste conoscenze nel campo dell'arte figurativa della coppia, oltre a una profonda devozione alla cultura tedesca e a uno spiccato interesse per il tema della natura, che è il principale soggetto artistico dei dipinti. I pittori presentati, che hanno in comune un legame con la Germania, appartengono a precisi movimenti o a gruppi artistici di fine Ottocento e inizio Novecento: l'impressionismo tedesco, la colonia di artisti di Worpswede, l'espressionismo, la *Brücke* e il *Blaue Reiter*. La collezione è nata quindi da scelte di gusto e di cultura personale, ma non solo: in vista della sua sistemazione tra le mura domestiche, un altro criterio di selezione dei coniugi Alten è stato la ricerca di armonia negli accostamenti tematici e cromatici. Così, al momento di pensare nel nuovo museo le opere della collezione Alten, ci si confronta con una situazione particolare: concepire l'esposizione di una collezione



Museo Castello San Materno di Ascona. © Museo Castello San Materno/FotoStudio 1 Ascona



Salone del Museo Castello San Materno. © Museo Castello San Materno/FotoStudio 1 Ascona

cresciuta in un ambiente familiare e ora collocata in un'abitazione privata diventata spazio museale.

Per quanto riguarda la storia recente del Castello, infatti, sappiamo che nel 1919 fu acquistato da una coppia belga di grande cultura, i signori Paul ed Elvira Bachrach, la cui figlia Charlotte è stata l'ultima proprietaria dell'edificio prima che fosse acquisito dal Comune di Ascona. Conosciuta come Charlotte Bara, fu attiva come danzatrice e coreografa sulla scena artistica contemporanea e contribuì in maniera notevole all'arricchimento del Castello, che diventò una sorta di salotto culturale e un luogo privilegiato di danza, musica e incontri culturali.

Durante queste occasioni, alcuni degli artisti lasciarono tracce del loro passaggio: un affresco di Andreas Jawlensky, figlio del noto pittore Alexej Jawlensky, decora una delle stanze del secondo piano, dove oggi si possono ammirare i dipinti dello stesso Alexej Jawlensky raccolti dagli Alten, a fianco dei quadri di altri esponenti del *Blaue Reiter*. Parimenti, nella sala in cui si ammirano le opere di Lovis Corinth e Max Liebermann si trovano delle sedute realizzate dall'architetto Paul Rudolf Henning nel 1924 per il pubblico degli spettacoli privati che Charlotte Bara amava dare.

Oggi, tra la collezione e il luogo che la ospita sono numerose le affinità

che non solo ne giustificano l'istituzione, ma che la rendono anche più affascinante: un elemento decisivo è la sintonia percepibile tra le opere esposte e il contesto architettonico. Il principio museografico adottato è proprio la valorizzazione di questo specifico aspetto. Grazie alla decisione di presentare i quadri secondo l'approccio della museologia d'oggetto, in uno spazio espositivo sobrio e dall'assetto museografico minimale, il potenziale culturale del Castello è messo in gran valore. A livello architettonico, la configurazione spaziale tipica delle dimore private rappresenta un perfetto luogo per la restituzione di questa collezione. L'arredamento museografico è coerente con questa linea: oltre a essere

estremamente discreto, si caratterizza per la mancanza di pannelli didattici. Le sole informazioni a disposizione del pubblico si trovano nelle etichette che riportano i dati tecnici delle opere: una esposizione priva di documenti che, per quanto utili e interessanti, ricorderebbero incessantemente la natura museale del luogo. Questa soluzione, insieme alla scelta di lasciare ampio respiro tra un'opera e l'altra nelle sale di dimensioni ridotte, consente al visitatore un'immersione completa in questa particolare atmosfera.

Il grande giardino, che circonda il Castello e lo protegge dal trambusto cittadino, costituisce un'ulteriore nota poetica, non solo come perfetta cornice

estetica per l'esposizione di quadri a tema prevalentemente naturalistico. Conoscendo la personalità degli artisti esposti - quasi tutti in fuga dal progresso e dalla civiltà e ansiosi di promuovere un ritorno alla natura nell'arte come nella vita quotidiana - il pensiero che potrebbero apprezzare l'esposizione dei loro dipinti in questo contesto non appare incongruo.

Una raccolta così rappresentativa della cultura tedesca trova nel Castello un eccellente spazio, a livello sia artistico che architettonico. Il Museo Castello San Materno rappresenta quindi, attraverso il profondo dialogo instaurato tra le opere esposte e l'architettura che le ospita, una perfetta simbiosi tra gli scopi

museologici di preservazione e quelli di esposizione di oggetti d'arte.

Autrice: Chiara Valente è diplomata all'Università di Losanna (Bachelor in Storia dell'Arte e Letteratura Italiana). Attualmente è iscritta al Master in Studi Museali dell'Università di Neuchâtel e in questo contesto nel 2014 ha svolto uno stage al Museo di arte e storia di Friburgo. chiara.valente@unine.ch

RÉOUVERTURE DU MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE

ANNE-VICTOIRE MORARD

Après quatre ans de travaux, le Musée d'ethnographie de Genève ouvre enfin ses portes au public. Les quelque 1200 objets exposés prennent place dans un écrin conçu par les architectes Graber et Pulver. Cette pyramide blanche au cœur de Genève devient en quelque sorte le centre du monde. On pourrait craindre de voir éclore l'idée que le visiteur vienne pour le musée en tant que tel, une œuvre d'art au cœur de la ville, et délaisse ainsi le contenu. Mais la richesse des collections nous rassure. Le visiteur se voit projeté, à travers les allées, sur les cinq continents et peut ainsi constater la diversité de notre monde. Le Musée d'ethnographie de Genève est bel et bien le reflet de la Genève cosmopolite, ville de passage et de mixité.

En entrant dans le musée, le visiteur pénètre dans un espace entre deux portes tout fait de miroirs et voit son reflet sur les quatre murs, ce qui l'oblige ainsi à se regarder, à se penser face au monde qu'il s'apprête à découvrir, au cœur de *la diversité humaine*.

Ce complexe s'étale sur cinq niveaux: le second sous-sol est consacré à un immense espace d'exposition de plus de 2000 m² et d'une hauteur allant jusqu'à 10 mètres. Divisé par des parois amovibles, cette boîte noire permet une diversité de combinaisons influant sur le scénario des expositions. S'y ajoutent un auditorium de 250 places, des salles de séminaire, mais aussi une bibliothèque permettant de faire de cet espace un lieu d'éducation. Le nouveau MEG permet également de rencontrer le patrimoine immatériel grâce à une phonothèque située au sommet de cette pyramide, et matériel du fait de la richesse de ses collections, archives de la diversité humaine.

Au second sous-sol, dans ce vaste espace sans cloisons, s'étend une encyclopédie du monde et des hommes, une histoire qui s'étale sur plusieurs siècles. Une centaine de civilisations, sur les cinq continents, sont présentées par le biais de plus d'un millier d'objets. Témoin de la créativité humaine, le musée laisse une grande place à l'interactivité et reste accessible à tous les publics.

L'exposition de référence est divisée en deux parties, séparées par une œuvre contemporaine d'Ange Leccia, *Mer*, sur une paroi suspendue d'environ 10 mètres de long, mer qui emporte les explorateurs qui ont rapporté les 80 000 objets conservés au Musée d'ethnographie de Genève. La première partie est un espace dans lequel se trouve un immense plateau lumineux, métaphore du monde, sur lequel toute cette



« Les archives de la diversité humaine » au Musée d'ethnographie de Genève (MEG). © MEG/ Atelier Brückner, Daniel Stauch

diversité est présente et où se trouvent quelques objets de taille et d'utilisation variées, offrant un résumé de la collection, qui ne peut être présentée dans sa totalité.

C'est dans une immense salle noire que prennent place ces nombreuses vitrines, assez grandes, nous permettant de voir les objets un à un, qui se détachent sur un fond de couleur sobre assortie aux œuvres exposées. Les quelques lumières blanches se détachant du plafond sombre font penser à un

ciel étoilé et donnent ainsi au visiteur l'impression d'avoir l'univers autour de lui. Cette exposition de référence est comme un livre ouvert sur le monde et ses merveilles. L'espace est divisé en sept chapitres. Dans un prologue historique avec une frise chronologique du musée, le visiteur choisit une année et voit ainsi ce qui s'est passé au sein du musée d'ethnographie de Genève. Chacune des cinq parties suivantes est consacrée à un continent. Enfin, sur le long côté de la salle se trouve la collection d'ethnomusicologie. Une grande

place est dédiée à cette collection et nous permet d'admirer des instruments de différentes zones du globe. Des casques audio sont également à disposition pour que le visiteur ait une impression d'immersion dans le contexte qui lui est présenté. Peu de musées d'ethnographie possèdent des collections européennes, préférant jouer la carte de l'exotisme à celle de notre histoire culturelle. Le musée de Genève a décidé d'insérer ces collections, puisqu'elles témoignent de l'histoire de la ville de Genève, que l'on place au cœur de l'Europe, mais surtout



« Les archives de la diversité humaine » au Musée d'ethnographie de Genève (MEG). © MEG/ Atelier Brückner, Daniel Stauch

parce que le MEG ouvre ses portes sur le monde entier, ne laissant en marge aucune civilisation au profit d'une autre considérée comme « plus importante ».

Par la diversité de ses objets, leur qualité et les lieux qu'ils représentent, le Musée d'ethnographie de Genève réussit bel et bien à se faire comprendre en tant que contenant d'œuvres d'art et non pas uniquement en tant que réalisation architecturale. Oui, ce bâtiment à la silhouette peu commune attise la curiosité du visiteur, mais une fois face aux collections celui-ci est ébloui par ce qui lui est donné à voir et par la

richesse du monde qui nous est rendue en ces murs.

Ainsi, le Musée d'ethnographie de Genève a su se doter d'une structure à la hauteur de ses collections et mérite bien que l'on s'y rende.

*L'auteure : Anne-Victoire Morard a validé une licence d'histoire à l'Université de Lyon 3 ; elle est actuellement inscrite en master en Etudes muséales à Neuchâtel.
anne-victoire.morard@unine.ch*

MUSEUMSTHEORIE UND -PRAXIS ZWISCHEN BUCHDECKELN

CHRISTOPH PIETRUCHA

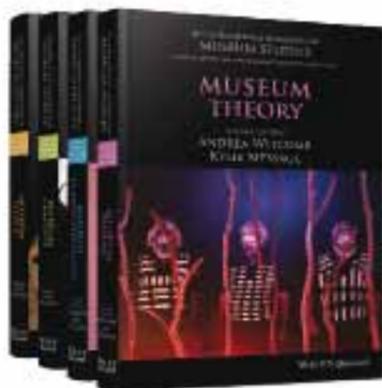
museums.ch stellt zwei neu erschienene Publikationen zur Theorie und Praxis der Museumsarbeit vor: ein gewichtiges Handbuch der museum studies in vier Bänden sowie einen Tagungsband zu Narration und Dramaturgie in der Ausstellungsarbeit.

THE INTERNATIONAL HANDBOOKS OF MUSEUM STUDIES

Im Juni dieses Jahres erschien im Wiley-Blackwell-Verlag das von Sharon Macdonald und Helen Rees Leahy herausgegebene Werk *The International Handbooks of Museum Studies*. Es ist ein Buchprojekt mit über hundert Artikeln, das von den Herausgeberinnen als «the most comprehensive review to date of the lively and expanding field of museum studies» verstanden wird (Macdonald/Leahy, S. XIX). Diese aus vier Bänden bestehende Publikation bietet somit eine Fülle an Perspektiven und Annäherungen an das weit gefasste Thema des Museums, die gegenwärtig in der museumswissenschaftlichen Literatur zirkulieren. Gleichzeitig verweist sie auf die Vergangenheit und skizziert die Zukunft einer Institution, die immer schon durch diverse Akteurinnen und Akteure bestimmt worden ist. Die auf über 2000 Seiten vorgelegten Positionen und Praxisbeispiele werden zu einer Momentaufnahme eines wissenschaftlichen Diskurses, der sich aus diversen Zugängen speist.

Während Sharon Macdonald und Helen Rees Leahy die Verantwortung für das Gesamtwerk tragen, sind die sich einem spezifischen Themenfeld widmenden Einzelbände von Mitherausgeberinnen und Mitherausgebern aus Australien, Neuseeland, Grossbritannien und Kanada veröffentlicht worden. Die gesammelten Beiträge wurden wiederum von zahlreichen internationalen Autorinnen und Autoren geschrieben. Diese grenzüberschreitende und interdisziplinäre Herangehensweise verweist auf einen global verzweigten Transfer von Ideen, der sowohl Kontinuitäten als auch historische Brüche erkennen lässt. Unschwer lässt sich jedoch ein angelsächsischer Schwerpunkt feststellen, da die Verfasserinnen und Verfasser der Artikel mehrheitlich aus dem englischsprachigen Raum stammen. Der Mangel an Stimmen aus beispielsweise lateinamerikanischen oder osteuropäischen Ländern ist bedauerlich, denn auch ausserhalb des angelsächsischen Raums erstreckt sich eine innovative Museumslandschaft. Nun zum Aufbau der Publikation, der hier freilich nur grob skizziert werden kann.

Der erste Band, mit herausgegeben von Kylie Message und Andrea Witcomb, widmet sich der «Museum Theory». In ihrer Einleitung gehen die Herausgeberinnen



MACDONALD Sharon and REES LEAHY Helen (ed.). 2015. *The International Handbooks of Museum Studies*. Hoboken: Wiley-Blackwell. ISBN 978-1-4051-9850-9

von der Hypothese aus, dass jeder Aspekt der Museumsarbeit stets politisch ist. Indem sie den Bogen von frühen Studien, die sich mit dem Museum des 19. Jahrhunderts als dem Hort einer imaginierten Nation beschäftigt haben, zur postkolonialen Erschütterung hegemonialer Bilder spannen, verweisen sie auf eine politische Kontinuität in musealen Räumen. Auch in den Artikeln wird die Relation zwischen Politik und Museum, das als ein Spannungs- und Verhandlungsort betrachtet wird, untersucht. Museum als Schnittstelle zwischen öffentlichen und individuellen Erinnerungen ist stets ein neuralgischer Punkt, der in den diversen Beiträgen anhand von Beziehungen zu einer indigenen Bevölkerung gezeigt wird. Der Umgang mit sogenannten «source communities» findet in *The International Handbooks of Museum Studies* in umfangreichem Ausmass Beachtung, ein Verdienst der neuen Museologie. Gleichzeitig wird auf eine seit 9/11 zunehmend politische Reserviertheit gegenüber kultureller Diversität verwiesen (Message/Witcomb, S. XXX).

Das Museum wird jedoch nicht nur aus einem theoretischen Blickwinkel untersucht. Vielmehr geht der unter der Co-Regie von Conal McCathy zusammengestellte zweite Band «Museum Practice» auf das Werkzeug des musealen Alltags ein. Es sind Beiträge, die sich mit dem Mission Statement und der kuratorischen Arbeit beschäftigen, um nur einige Themenfelder herauszugreifen. So wird im Aufsatz von Ted Silberberg und Hail Dexter Lord auf ein Forschungsdesiderat hinsichtlich ökonomischer Untersuchungen und wirtschaftlichen Denkens im Zusammenhang mit der Entwicklung von Managementstrategien hingewiesen (Silberberg/Lord, S. 175). Das überrascht, wenn die häufig in kulturellen Einrichtungen verwendeten Argumente hinsichtlich Wirtschaftlichkeit bedacht werden.

Für den dritten Band «Museum Media» entschieden sich die Herausgeberinnen für die Zusammenarbeit mit Michelle Henning. Die Aufsätze sind in vier Themenschwerpunkte gegliedert: «The Museum as Medium», «Mediation and Immersion», «Design and Curating in the Media Age» und «Extending the Museum». Vor allem im Interview mit Wolfgang Ernst werden die Unterschiede zwischen neuen Medien und dem Museum aufgezeigt, die aber keine scharfe Grenzziehung erlauben. Vielfach sind es eben die neuen Medien, die das Wahrnehmungsverhalten der Besucherinnen und Besucher bestimmen. Dennoch ist es vor allem die Materialität der Objekte, die Ernst als Stärke des Museums hervorhebt (Ernst, S.12f.).

«Museum Transformations» ist der Titel des letzten und vierten Bandes dieses Handbuchs, der von Annie E. Coombes und Ruth B. Phillips mit herausgegeben worden ist. Einen seiner Schwerpunkte bildet die Kommunikation zwischen dem Museum und den «source communities». Anhand des kanadischen Museum for Human Rights wird gezeigt, wie die schon oben erwähnte politische Zurückhaltung gegenüber einer Stimmenvielfalt in gewissem Sinne zunimmt. So wird zwar die sensible Geschichte im Hinblick auf den Umgang mit der indigenen kanadischen Bevölkerung neben anderen Verletzungen von Menschenrechten auf der globalen Scala vorgestellt, doch gerade dadurch wird das Spezifische der kanadischen Geschichte relativiert. Gleichzeitig verweist die Autorin auch auf finanzielle Einschnitte, die zur Beendigung kultureller Programme und Initiativen in diesem Kontext führte (Phillips, S. 545f.).

Gibt nun das Handbuch eine Antwort darauf, wie ein Museum von morgen aussehen und in welche Richtung es sich entwickeln wird? *The International Handbooks of Museum Studies* zeigt, dass sich die Institution Museum in

Bewegung befindet. Es ist allerdings nicht die Institution als solche, sondern es sind die Akteurinnen und Akteure innerhalb sowie ausserhalb des Museums, die eine Stagnation verhindern und das Deutungsmonopol abbauen. Es werden in diesem Handbuch vor allem Beispiele von Kunstmuseen sowie ethnografischen und historischen Museen herangezogen. Die Diversität der Museen wird in den Beiträgen unzureichend wiedergegeben. Den Herausgeberinnen ist das durchaus bewusst, und sie weisen darauf hin, dass eine Museumstypologie restriktiv sei, da sie die gemeinsamen Charakteristika und Anliegen verdecken würde (Macdonald/Leahy, S. XX). Dennoch ist das Buchprojekt eine gelungene Momentaufnahme des museologischen Diskurses, das die Lebendigkeit einer Wissenschaft deutlich macht.

DRAMATURGIE IN DER AUSSTELLUNG. BEGRIFFE UND KONZEPTE FÜR DIE PRAXIS

Diese Rezension behandelt den von Sibylle Lichtensteiger, Aline Minder und Detlef Vögeli (Stapferhaus Lenzburg) im transcript Verlag herausgegebenen Sammelband *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis*. Auf 134 Seiten werden die Ergebnisse der Tagung *x-positionen: Narration und Dramaturgie in der Ausstellungsarbeit*, die Ende September 2012 vom Stapferhaus Lenzburg veranstaltet worden ist, präsentiert. In den Beiträgen werden keine Lösungen, sondern Sichtweisen auf das Thema geboten.

Die Publikation beginnt mit einer Annäherung an die Begriffe der Dramaturgie und der Narration. Es ist ein allmählich steigender Spannungsverlauf, der die Geschichte der Ausstellung sowie des Theaters und beider Verzweigungen skizziert. Die Begriffe Dramaturgie und Narration werden definiert, um dann in der ersten Spannungsklimax Einblicke

in andere Disziplinen zu gewähren. Ein Seitenblick erfolgt in die Bereiche des Theater-Gamedesigns, der Werbung, der Shoppingwelten-Architektur, der Popmusik, des Films und des Journalismus. Er verrät einige Gemeinsamkeiten, lässt aber auch Unterschiede erkennen. Der zweite Teil des Sammelbandes wendet sich stärker der Praxis zu. Es werden ausgewählte Ausstellungen dokumentiert, die ebenso aus der Perspektive diverser am Ausstellungsprojekt beteiligter Berufsgruppen vorgestellt werden. In beiden Teilen wird die Rolle des Publikums betont, das die Ausstellung als Raumkonstrukt, um Werner Hanak-Lettner zu zitieren, durch «investierte Zeit sowie durch ihren jeweiligen Hintergrund und ihre momentane Situation immer wieder aufs Neue zum Leben erweckt» (Hanak-Lettner, S. 39).

Der Aufbau des Bandes mündet am Ende in einer erstaunlich direkten und offenen Gegenüberstellung von Positionen. In Form von Kurzzitaten bekennen Ausstellungsschaffende auf den letzten drei Seiten unverhüllt das spannungsgeladene Verhältnis zwischen Theorie und Praxis. Es wird gezeigt, dass die Dramaturgie nicht nur vor, sondern auch hinter den Kulissen stattfindet. Wünschenswert bleibt, dass sich das vorhandene Spannungspotenzial zwischen den Akteurinnen und Akteuren positiv im Ausstellungsraum und in den Köpfen des Publikums entfaltet. Abschliessend ist zu sagen, dass der Sammelband *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis* zwar einige interessante Positionen von Ausstellungsschaffenden vorstellt, jedoch in der Beschreibung der Ausstellungspraxis kaum neue oder gar innovative Zugänge öffnet.

Autor: Christoph Pietrucha ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Museumsakademie Joanneum Graz.

christoph.pietrucha@museum-joanneum.at



Stapferhaus Lenzburg: LICHTENSTEIGER Sibylle, MINDER Aline und VÖGELI Detlef (Hg.). 2015. *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag. ISBN 978-3-8376-2714-5

CHRONIK CHRONIQUE CRONACA

CORINNE EICHENBERGER
CHRISTINE VALENTIN
JULIA TARAMARCAZ
VERONICA PROVENZALE

Die Chronik erwähnt wichtige Ereignisse aus der Schweizer Museumswelt des Jahres 2014, die der Redaktion von den Museen und den Museumsverbänden gemeldet worden sind. Die Chronik will möglichst umfassend sein, ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

La Chronique évoque des événements importants de la vie muséale suisse de l'année 2014 transmis à la rédaction par les musées et les associations de musées. La Chronique souhaite être la plus complète possible sans prétendre à l'exhaustivité.

La Cronaca riporta importanti avvenimenti del mondo museale svizzero nel 2014, che sono stati segnalati alla redazione dai musei e dalle organizzazioni del settore. La rubrica intende essere possibilmente completa, pur senza pretese di esaustività.

AMRISWIL

Das Ortsmuseum Amriswil feierte 2014 sein 25-Jahr-Jubiläum und erhielt für seine Arbeit den Anerkennungspreis der Kulturkommission der Stadt Amriswil.

ARBON

Das Saurer Museum Arbon erhielt in Tallinn den «European Museum of the Year Award 2014 – Siletto-Preis». Dies ist die höchste Auszeichnung, die ein Museum in Europa für «Verdienste mit Freiwilligenarbeit und für die Gemeinschaft» erhalten kann. Die Jury würdigte damit den hohen professionellen Standard des Saurer Museum Arbon, das komplett durch Freiwillige aufgebaut worden ist.

ASCONA

Dopo un accurato restauro, l'antico Castello San Materno è tornato a vivere diventando un moderno spazio espositivo, inaugurato all'inizio di aprile. Il nuovo Museo Castello San Materno accoglie in permanenza la collezione d'arte della Fondazione per la cultura Kurt e Barbara Alten: una raccolta di grande valore storico e culturale, che conta più di quaranta opere di artisti di area tedesca, tra i più significativi del periodo che va dalla fine dell'Ottocento al primo dopoguerra.

BADEN

Sarah Zürcher leitet seit dem 1. Januar 2014 das Museum Langmatt.

BALLENBERG

Ende Juli 2014 verliess Katrin Rieder, Vorsitzende der Geschäftsleitung und Leiterin Wissenschaft, das Freilichtmuseum Ballenberg. Der Vorsitz der Geschäftsleitung bleibt bis zum Abschluss der Statutenrevision im 2015 vakant. Ziel der Revision sind schlankere Strukturen der Museumsträger.

BASEL

Die Kunsthalle Basel wird seit Anfang November 2014 von Elena Filipovic geleitet. Der langjährige Direktor Adam Szymczyk wurde mit der künstlerischen Leitung der documenta 14 betraut. Der Basler Kunstverein, der private Träger der renommierten Institution, feierte 2014 zudem sein 175-jähriges Jubiläum.

BASEL

Das Haus der elektronischen Künste Basel HeK wurde am 21. November 2014 am neuen Standort Freilager-Platz 9 in Münchenstein wiedereröffnet.

BASEL

Mit der neuen Dauerausstellung «StrohGold» macht das Museum der Kulturen Basel kulturelle Transformationen sichtbar. Gegenstände, Materialien, Techniken sowie künstlerische,

religiöse oder politische Konzepte werden aufgegriffen, «verarbeitet» und sinnstiftend in den Alltag eingewoben. Zudem lancierte das Museum das Projekt «Trickster – junges Museum der Kulturen»: Jugendliche ab 14 Jahren können im Projekt eigene Fragestellungen entwickeln, Konzepte für die Vermittlung ihrer Themen erarbeiten und Veranstaltungen durchführen.

BERN

Das Kunstmuseum Bern hat die Erbschaft von Cornelius Gurlitt angenommen, die Vereinbarung wurde am 24. November 2014 in Berlin zwischen dem Kunstmuseum Bern, der deutschen Bundesregierung und dem Freistaat Bayern formell besiegelt: «Mit der Vereinbarung», so die Unterzeichner, «tragen der Bund und Bayern ihrer besonderen historischen Verantwortung Rechnung für die Aufarbeitung nationalsozialistischen Unrechts und gegenüber den wahren Eigentümern möglicher NS-Raubkunst im Gurlitt Nachlass. Auch das Kunstmuseum Bern steht zu der Verantwortung, die sich aus der Annahme der Erbschaft von Cornelius Gurlitt ergibt.»

BERN / WINDISCH

Anfang November 2014 ist SBB Historic, die Stiftung Historisches Erbe der SBB, von Bern nach Windisch gezogen. Der Wechsel erlaubte den Zusammenzug eines Grossteils der Sammlungen und Archive an einem Standort.

CHUR

Andrea Kauer hat im Mai 2014 die Leitung des Rätischen Museums von Jürg Simonett übernommen.

CHUR

Der CAS Museumsarbeit an der Hochschule für Technik und Wirtschaft HTW Chur wird wegen starker Nachfrage jährlich durchgeführt. Die ICOM hat dem Studiengang, der seit zwei Jahren von Margarethe Greiner geleitet wird, das ICOM-Label erteilt.

CHUR

Das Bündner Naturmuseum in Chur wurde für sein langfristiges und innovatives Engagement in der Natur- und Kulturvermittlung mit dem Prix Expo 2014 der Akademie der Naturwissenschaften Schweiz SCNAT geehrt.

DAVOS

Peter Flury hat die Leitung des Medizinemuseums in Davos übernommen.

FRIBOURG

À la suite du départ à la retraite d'André Fasel, le biologiste Peter Wandeler a repris, en juillet 2014, la direction du Musée d'histoire naturelle de Fribourg.

GENÈVE

Le professeur Jacques Berchtold, spécialiste du XVIII^{ème} siècle et de Jean-Jacques Rousseau, a été nommé nouveau directeur de la Fondation Martin Bodmer en début d'année 2014. Il succède ainsi au professeur Charles Méla.

GENÈVE

Le 31 octobre 2014, après quatre ans de travaux, le Musée d'ethnographie de Genève (MEG) s'est dévoilé, considérablement agrandi et embelli. Le musée présente dans son nouvel espace souterrain une exposition de référence avec plus d'un millier d'objets issus des cinq continents.

GIORNICO

Dopo alcuni anni di chiusura per permettere i lavori di ristrutturazione e di restauro, dal mese di maggio la sede del Museo di Leventina è nuovamente aperta al pubblico con un allestimento moderno e innovativo. Il nuovo approccio museale è di tipo antropologico, teso a indagare i differenti fenomeni all'interno della società locale, di oggi e di ieri. L'accento è posto sull'uomo, sulla sua ricerca d'identità e sul ricorso ai rituali per strutturare la propria esistenza.

GRAUBÜNDEN

Rund 100 Bündner Schülerinnen und Schüler waren am Projekt «Museum & Schule 2013/14» beteiligt. Das Projekt, für das sich Schulklassen und Museen zu Ausstellungsteams zusammenschlossen, wurde vom Dachverband Museen Graubünden lanciert.

GRAUBÜNDEN

Der Terra Grischuna Preis 2014 wurde an die Kulturhistorikerin Dora Lardelli verliehen. Lardelli war Direktorin des Segantini-Museums in St. Moritz und Mitinitiantin sowie erste Präsidentin der Vereinigung Museen Graubünden MGR.

FRICK

Andrea Oettli leitet seit 2014 das Sauriermuseum Frick.

HORGEN

Walter Bersorger leitet seit Anfang August 2014 das Ortsmuseum Sust Horgen.

HÜNTWANGEN

Das Dorfmuseum Hüntwangen ist umgezogen und wurde im Mai 2014 mit einer neuen Dauerausstellung in einer umgebauten Scheune wieder eröffnet.

INTRAGNA / LOCO

Il Museo regionale Centovalli e Pedemonte, con sede a Intragna, congiuntamente al Museo Onsernonese di Loco, ha nominato il nuovo curatore: si tratta di Mattia Dellagana di Cavigliano, che ha assunto l'incarico a partire dal 2 febbraio 2015, inizialmente a fianco dell'attuale curatore Mario Manfrina.

KIPPEL

Das Lötschentaler Museum integriert mit einem neuen Konzept seine gesamte Sammlung ins Vermittlungsangebot. Als zentrales Instrument dient das Sammlungslabor. In Anlehnung an Aby Warburgs Bildatlas werden dabei die Objekte nach unterschiedlichsten Kriterien angeordnet. Die vom Museum vorgegebene Sammlungsanordnung verfolgt ein doppeltes Ziel: als Wissensanordnung vermittelt sie Erkenntnisse zu den Objekten und als eklektische Objektpräsentation lädt sie die Besuchergruppen ein, neues Wissen zu produzieren. Die Partizipation externer Gruppen und der Einbezug ausgewählter «heritage communities» soll neue Sichtweisen auf die Objekte und damit neue Einsichten ermöglichen.

LA CHAUX-DE-FONDS

Le Musée d'histoire de La Chaux-de-Fonds a rouvert ses portes après quatre ans de travaux de rénovation. La nouvelle présentation de la collection permanente est entièrement dédiée à l'histoire urbaine de La Chaux-de-Fonds, de la fin du XVIII^{ème} siècle à nos jours.

LA CHAUX-DE-FONDS

L'historien Régis Huguenin-Dumittan a repris la direction du Musée international d'horlogerie (MIH) en juin 2014, à la suite du départ à la retraite de Ludwig Oechslin.

LAUSANNE

Le Musée olympique de Lausanne a rouvert ses portes au public en décembre 2013, à l'issue de vingt-trois mois de travaux. Le musée entièrement repensé présente une nouvelle approche muséographique thématique. L'intégration des dernières innovations technologiques lui a valu le Grand Prix AVICOM Claude-Nicole Hocquard 2014 lors du Festival international de l'audiovisuel et du multimédia sur le patrimoine (FIAMP).

LAUSANNE

Sam Stourdéz a quitté la direction du Musée de l'Elysée pour reprendre, dès le 1^{er} octobre 2014, celle des Rencontres photographiques d'Arles. C'est Tatyana Franck, directrice des Archives Claude Picasso, qui a été choisie pour lui succéder à la tête de l'institution dès le 1^{er} mars 2015.

LIECHTENSTEIN

In der Kategorie «Europäisches Bildungsprogramm des Jahres» wurde das Liechtensteinische Landesmuseum mit der von Georg Schierscher kuratierten Ausstellung «Matheliebe» zusammen mit dem Brandenburgischen Staatsorchester Frankfurt und dem Mahler Chamber Orchestra Berlin unter die besten Drei nominiert.

LIESTAL

Das Museum.BL eröffnete im März 2014 die neue Dauerausstellung «Wildes Baselbiet. Tieren und Pflanzen auf der Spur».

LOCARNO

Il 28 giugno si è inaugurata la Fondazione Ghisla Art Collection, creata dai coniugi Ghisla con l'intento di mettere a disposizione della collettività la loro collezione di opere d'arte, rappresentativa delle più innovative tendenze e dei maggiori movimenti della seconda metà del Novecento fino ai nostri giorni: un patrimonio artistico di valore internazionale, da condividere con tutti coloro che riconoscono nell'arte una ricchezza indelebile. La sua sede nel centro città occupa un intero stabile con otto sale espositive, dove si colloca una parte delle opere della collezione.

LOCARNO-SOLDUNO

La Fondazione Marguerite Arp di Locarno-Solduno si è dotata di un nuovo deposito e spazio espositivo: l'edificio, progettato dagli architetti Annette Gigon e Mike Guyer, è stato presentato in via ufficiale nel mese di settembre. La struttura comprende un deposito d'arte rispondente ai più moderni parametri di conservazione e al primo piano uno spazio espositivo di 90 m² dove sarà esposta in permanenza una selezione di opere della collezione.

LUGANO

Il Museo delle Culture (MCL) e il Museo d'Arte Orientale (MAO) di Torino hanno siglato in febbraio un «Accordo di programma» che apre un capitolo nuovo nei rapporti internazionali tra istituzioni culturali. L'accordo segna anche l'inizio di una collaborazione tra la Città di Torino con la sua Fondazione Torino Musei (FTM) e la Città di Lugano, che prevede anche la condivisione a medio termine di un piano comune di esposizioni temporanee.

LUZERN

Christoph Lichtin ist seit 2014 neuer Direktor des Historischen Museums Luzern.

LUZERN

Das Verkehrshaus der Schweiz hat letztes Jahr das Planetarium neu eröffnet. Zudem konnte neben dem restaurierten U-Boot «Auguste Piccard» auch die multimediale Erlebniswelt «Swiss Chocolate Adventure» eingeweiht werden.

MÔTIERS

Un nouveau musée, la Maison de l'absinthe, s'est ouvert le 3 juillet 2014 à Môtiers. La direction en a été confiée à Yann Klauser. Ce centre d'interprétation moderne présente la plante, la boisson et l'histoire de la région du Val-de-Travers, via des expositions permanente et temporaires, ainsi qu'un jardin, un laboratoire, un bar et une cuisine.

MOUTIER

Le Musée jurassien des arts a reçu le Prix de l'Assemblée interjurassienne (AIJ) 2014, qui a pour but de promouvoir le développement culturel de la région.

MUGGIO

La Valle di Muggio è stata eletta «Paesaggio dell'anno 2014» dalla Fondazione Svizzera per la tutela del paesaggio (SL-FP). Il riconoscimento va al Museo etnografico della Valle di Muggio (MEVM) che dai tempi della sua fondazione, avvenuta nel 1980, si dedica con grande continuità, successo e precisione scientifica al restauro e alla valorizzazione del patrimonio edilizio e paesaggistico della Valle.

MUTTENZ

Nach der Renovation des Museums und dem Umzug des Depots zeigt die neue Dauerausstellung im Ortsmuseum MuttENZ seit September 2014 das Lebenswerk des MuttENZer Malers Karl Jauslin (1842–1904). Der Historienmaler und Illustrator ist vor allem als Schöpfer der «Bilder aus der Schweizergeschichte» bekannt.

NEUCHÂTEL

Le Prix Expo 2014 de l'Académie suisse des sciences naturelles (SCNAT) a été décerné au Muséum d'histoire naturelle de Neuchâtel pour son exposition temporaire «Donne la patte! Entre chien et loup». Le jury a relevé une très belle réussite pédagogique, un phrasé scénographique impressionnant et un subtil pouvoir de suggestion.

NEUCHÂTEL

Le biologiste Blaise Mulhauser a repris la direction du Jardin botanique de Neuchâtel à plein temps depuis le 1^{er} janvier 2014. Ce musée est dorénavant placé sous la responsabilité de la Ville de Neuchâtel.

RIEHEN

Seit August 2014 leitet Francine Evéquo das Spielzeugmuseum, Dorf- und Rebbaumuseum Riehen. Sie löste den langjährigen Museumsdirektor Bernhard Graf ab.

ROVEREDO

Il 9 settembre 2014 l'Archivio audiovisivo di Capriasca e Val Colla (ACVC) è stato riconosciuto dal Consiglio di Stato ticinese quale Museo etnografico regionale, entrando così a far parte della rete cantonale: un riconoscimento dell'importante e innovativo lavoro di valorizzazione della memoria audiovisiva della Capriasca e della Val Colla, svolto dall'Archivio su basi scientifiche, dal 2007 ad oggi.

SAINT-MAURICE

A la suite du départ à la retraite de son premier directeur, Jean-Pierre Coutaz, le château de Saint-Maurice est dirigé depuis le 1er janvier 2015 par Philippe Duvanel, ancien directeur du Festival BD-FIL de Lausanne.

SIHLWALD

Karin Hindenlang Clerc hat im Januar 2014 die Leitung der Stiftung Wildnispark Zürich mit seinem Naturmuseum im Sihlwald übernommen.

SCHWEIZ

Mediamus, der Schweizerische Verband der Fachleute für Bildung und Vermittlung im Museum, hat im November 2014 in Teufen AR und St. Gallen sein 20-jähriges Bestehen mit der Tagung «Welche Zukunft wollen wir?» gefeiert. Zum Jubiläum veröffentlichte der Verband zudem die dreisprachige Publikation «Von Wurzeln, Blüten, Museumspädagogik und Kulturvermittlung», die auf der Website von Mediamus (www.mediamus.ch) als PDF heruntergeladen werden kann.

SCHWEIZ

David Vuillaume, Generalsekretär des Verbandes der Museen der Schweiz (VMS) und von ICOM Schweiz, ist am 8. November 2014 in Bologna zum Präsidenten des Europäischen Museumsverbandes NEMO gewählt worden. Das Network of European Museum Organisations ist der Dachverband der nationalen Museumsverbände in Europa. NEMO ist in 32 Mitgliedstaaten des Europarates aktiv und vertritt die Interessen von mehr als 30 000 Museen. David Vuillaume ist der erste Schweizer Präsident seit der Gründung des Netzwerks 1992.

SCHWEIZ

Ende Oktober 2014 wurde in Luzern der Verband der Naturwissenschaftlichen Museen und der Naturwissenschaftlichen Sammlungen der Schweiz und Liechtenstein gegründet, dem 34 Institutionen angehören. Dazu zählen alle naturhisto-

rischen / naturkundlichen Museen, viele Botanische Gärten, aber auch das CSCF (Centre Suisse de la Cartographie de la Faune). Der Verband bezweckt die Interessensvertretung der naturwissenschaftlichen Museen und Sammlungen gegenüber dem Verband Museen Schweiz (VMS), der Schweizerischen Akademie der Naturwissenschaften (SCNAT), dem Bund, der Politik und der allgemeinen Öffentlichkeit. Übergeordnetes Ziel ist das Sichtbarmachen und Vermitteln der Bedeutung der naturwissenschaftlichen Sammlungen und Museen als Teil des nationalen und internationalen Kulturerbes. Der Verband wird von Christian Meyer, Direktor des Naturhistorischen Museums Basel, präsidiert.

SCHWYZ

Das Forum Schweizer Geschichte Schwyz hat 2014 am renommierten Festival International pour l'Audiovisuel et le Multimédia sur le Patrimoine (FIAMP) in Moskau eine bronzene Auszeichnung in der Kategorie «Grand prix du court métrage» für den zehnminütigen Film «Der Liber Abaci von Fibonacci» erhalten, den Kuratorin Denise Tonella für die Dauerausstellung «Entstehung Schweiz» im Forum Schweizer Geschichte Schwyz realisiert hat. Das FIAMP ist ein Projekt des Internationalen Komitees für Audiovisuelles und Neue Technologien (AVICOM).

SPIEZ

In den letzten fünf Jahren entstand im Schloss Spiez eine kulturhistorische Dauerausstellung, die geschickt Innovation und Tradition miteinander verbindet. Sie zeigt anschaulich und interaktiv am Ort des Geschehens Ausschnitte der bernischen, eidgenössischen und europäischen Geschichte.

ST. GALLEN

MUSA, der Kantonalverband der Museen in St. Gallen, hat in Zusammenarbeit mit der Firma Von Waldkirch PR & NEW MEDIA GmbH aus Zürich die Inventarisierung «collectr» entwickelt und empfiehlt die Lösung seinen Mitgliedern. Die cloud-basierte Inventarisierung ist kostengünstig und einfach zu handhaben (<http://www.collectr.eu>).

THUN

Nach etwas mehr als einem Jahr konnte Anfang September 2014 das sanierte und erweiterte Thun-Panorama wieder eröffnet werden. Der neue Erweiterungsbau von Graber & Steiger wie auch das von Fischer & Partner restaurierte Rundbild von Marquard Wocher fand beim Publikum grossen Anklang.

THUN

Das Schloss Thun hat 2014 seine neue Dauerausstellung zur Stadtgeschichte eröffnet, der Eingangsbereich und der Sonderausstellungsraum wurden zudem erneuert.

VALLORBE

L'historien Simon Leresche assure depuis le mois d'août 2014 la fonction de chef d'exploitation et conservateur du Musée du fer et du chemin de fer, qui fonctionnait jusque-là grâce au bénévolat uniquement.

VEVEY

Ursula Zeller, historienne de l'art, a pris ses fonctions le 1^{er} juillet 2014 en qualité de directrice de l'Alimentarium, Musée de l'alimentation, succédant ainsi à Andreas Furger, parti à la retraite.

VEYTAUX - MONTREUX

L'historienne Marta dos Santos a été nommée directrice du château de Chillon en novembre 2014. Elle a pour mission de mener à bien les ambitieux projets de création d'infrastructures d'accueil et de restructuration paysagère des abords de Chillon, ayant fait l'objet d'un concours d'architecture sous l'égide de l'ancien directeur, Jean-Pierre Pastori.

WERDENBERG

Die Museen Werdenberg werden seit Oktober 2014 von Thomas Gnägi geleitet. Zudem ist seit dem März 2014 die neue Dauerausstellung im Schlangenhäusli zu besichtigen.

WINTERTHUR

Seit Juni 2014 ist die «Sammlung online» der Fotostiftung Schweiz auf E-Pics, der Bilddatenbank der ETH Zürich (www.e-pics.ethz.ch), öffentlich zugänglich. Unter den digitalisierten Fotografien befinden sich neben einer Vielzahl von Einzelbildern vor allem grössere Bestände von bedeutenden Schweizer Fotografinnen und Fotografen, deren Archive von der Fotostiftung betreut werden. In einem ersten Schritt werden über 10 000 Bilder online präsentiert. Die übers Internet einsehbaren Bestände werden sukzessive erweitert.

YVERDON

La Maison d'Ailleurs, Musée de la science-fiction, de l'utopie et des voyages extraordinaires, a fait partie des musées nominés pour le Prix européen du musée de l'année 2014 (EMYA). Ce prix a pour objectif de distinguer les institutions compétentes dans le domaine de la communication du patrimoine et celles qui encouragent la participation et la créativité du public.

ZUG

Im Februar 2014 konnte das Museum Burg Zug nach einhalb Jahren der Sanierung wieder eröffnet werden. Die Dauerausstellung, das letzte Projekt von Daniela U. Ball, wurde ebenfalls neu konzipiert. Die Direktorin des Museums Burg Zug wurde Ende 2014 pensioniert, ihr Nachfolger Marco Sigg übernahm sein Amt Anfang 2015.

ZÜRICH

Das Völkerkundemuseum der Universität Zürich wurde zwischen August 2012 und Juni 2014 umgebaut, um die strenger gewordenen Sicherheitsauflagen zu erfüllen und das Museum auf den neuesten Stand der Technik zu bringen.

ZÜRICH

Das Museum für Gestaltung Zürich feierte im September 2014 einen Meilenstein in der bereits 140-jährigen Geschichte seines Bestehens: Im Toni-Areal in Zürich eröffnete es seinen neuen Standort, das «Schaudepot». Hier macht es seine bedeutenden Sammlungsarchive in Führungen erstmals der Öffentlichkeit zugänglich und zeigt wechselnde Ausstellungen.

ZÜRICH

Der Zoo Zürich erhielt 2014 für die neu gebaute Anlage Kaeng Krachan Elefantentpark den Ulrich Finsterwalder Ingenieurbaupreis.

ZÜRICH

Im November 2014 hat Daniel Baumann die Leitung der Kunsthalle Zürich übernommen.

ZÜRICH

Das Museum Strauhof sollte gemäss einer Ankündigung der Stadt Zürich vom Oktober 2013 ersatzlos gestrichen werden. Diese Schliessung konnte jedoch verhindert werden. Im Dezember 2014 wurde der Strauhof der neuen, privaten Trägerschaft für ein Literaturmuseum Zürich übergeben.

Rubrikverantwortliche/Responsables de la rubrique/Responsabili della rubrica:

Deutschschweiz:

Corinne Eichenberger, Biologin und Museologin MAS, Fachfrau für Kulturvermittlung im Museum, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Pharmazie-Historischen Museum Basel, www.konzepteundrezepte.ch

Christine Valentin, eidg. dipl. PR-Beraterin und Museologin MAS, Kommunikationspezialistin im Museums- und Wissenschaftsbereich, www.kommunikation-mit-kultur.ch

Suisse romande:

Julia Taramarçaz, MA études muséales, assistante scientifique et responsable de la médiation culturelle au Musée d'art et d'histoire Fribourg.

Svizzera italiana:

Veronica Provenzale, Dr. phil., archeologa e storica dell'arte, collaboratrice scientifica del Museo Comunale di Arte Moderna di Ascona.

VORSCHAU NÄCHSTES HEFT

Das Brennpunktthema der Nr. 11/2016 von *museums.ch* heisst: SPUREN. Mannigfaltige Zugänge zum Thema sind denkbar: Spuren der Vergangenheit auf oder in den verschiedensten Museumsobjekten; Spuren von Schädlingen im Depot; Spuren, die das Museum aufnimmt und die es aber auch selbst hinterlässt ...

Anregungen und Vorschläge für Artikel nimmt die Redaktion bis zum 28. August 2015 entgegen (Abstract von ca. 1000 Zeichen): susanne.ritter@museums.ch. Redaktionsschluss ist der 10. Januar 2016. *museums.ch* Nr. 11 erscheint im August 2016.

APERÇU DU PROCHAIN NUMÉRO

Le numéro 11/2016 de *museums.ch* s'articulera autour de l'idée de TRACES. Différentes approches sont envisageables : traces du passé ou traces dont les objets de musée sont porteurs, mais aussi des traces laissées dans les réserves par des nuisibles, traces collectées ou produites par les musées eux-mêmes...

Suggestions et propositions d'articles sont à adresser à la rédaction jusqu'au 28 août 2015 (sous la forme d'un résumé d'environ 1000 signes) : susanne.ritter@museums.ch. La date limite de remise des contributions est fixée au 10 janvier 2016. Le n° 11 de *museums.ch* paraîtra en août 2016.

IL PROSSIMO NUMERO

Il focus tematico scelto per il n° 11/2016 di *museums.ch* è: TRACCE. Diversi sono i possibili approcci al tema: tracce del passato sui o nei più svariati oggetti museali; tracce di parassiti nel magazzino; tracce che il museo raccoglie ma anche tracce che il museo stesso lascia...

La redazione accoglie suggerimenti e proposte per articoli fino al 28 agosto 2015 (abstract di ca. 1000 caratteri): susanne.ritter@museums.ch. Il termine di chiusura redazionale è il 10 gennaio 2016. *museums.ch* n° 11 esce nell'agosto 2016.

PREVIEW OF NEXT EDITION

The focal theme of the edition 11/2016 of *museums.ch* is TRACES. The topic comes in many guises: traces of the past in or on museum objects; traces of pests in collection storage areas; traces a museum picks up or itself leaves behind...

You are welcome to submit suggestions and proposals for contributions to the editorial team by 28 August 2015 (abstract of ca. 1000 characters). Please send to susanne.ritter@museums.ch. Editorial deadline is 10 January 2016. Date of issue of *museums.ch* No. 11 is August 2016.



Verband der Museen der Schweiz
Association des musées suisses
Associazione dei musei svizzeri

DER VERBAND DER MUSEEN DER SCHWEIZ

Der VMS, als Dachverband der Schweizer und Liechtensteinischen Museen, will:

- den Museen eine Stimme geben,
- Standards setzen und
- als Forum für Ideen- und Erfahrungsaustausch dienen.

Der VMS wurde 1966 gegründet. 1996 initiierte er, gemeinsam mit dem Bundesamt für Kultur und Schweiz Tourismus, den Schweizer Museumspass. Der VMS ist Partner von ICOM Schweiz, dem Schweizer Nationalkomitee des Internationalen Museumsrats.

L'ASSOCIATION DES MUSÉES SUISSES AMS

L'AMS, qui regroupe les institutions muséales de Suisse et du Liechtenstein, veut:

- être la voix des musées suisses
- diffuser des normes
- servir de forum d'échange d'idées et d'expériences

L'AMS a été fondée en 1966. Elle a lancé en 1996, en collaboration avec l'Office fédéral de la culture et Suisse Tourisme, le Passeport Musées Suisses. L'AMS est partenaire d'ICOM Suisse, le comité national du Conseil international des musées.



International Council of Museums
Schweiz | Suisse | Svizzera

ICOM SCHWEIZ – INTERNATIONALER MUSEUMSRAT

ICOM Schweiz versteht sich als der Verband der Museumsfachleute. Zu seinen Zielen gehören:

- die Ausbildung der Museumsmitarbeitenden
- die Stellungnahme zu berufsethischen Fragen
- die Förderung des internationalen Fachaustauschs

ICOM wurde 1946 gegründet und umfasst heute 117 Nationalkomitees und 31 Fachkomitees mit insgesamt 30 000 Mitgliedern. ICOM Schweiz gehört zu den Gründungsmitgliedern und bildet eines der grössten nationalen Komitees. Es arbeitet eng mit dem Verband der Museen der Schweiz (VMS) zusammen.

ICOM SUISSE – CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES

L'ICOM Suisse se considère comme l'association des professionnels suisses des musées. Ses objectifs sont :

- la formation des professionnels des musées
- la prise de position sur des questions d'éthique professionnelle
- la promotion des échanges internationaux entre spécialistes des musées

Fondé en 1946, l'ICOM réunit aujourd'hui 117 comités nationaux et 31 comités spécialisés pour un total de 30 000 adhérents. L'ICOM Suisse compte parmi les membres fondateurs et constitue l'un des plus importants comités nationaux. Il travaille en étroite collaboration avec l'Association des musées suisses (AMS).

IMPRESSUM

REDAKTIONSVERANTWORTLICHE / RESPONSABLE DE RÉDACTION / RESPONSABILE DELLA REDAZIONE

Susanne Ritter-Lutz (Kunsthistorikerin, Museologin),
susanne.ritter@museums.ch

REDAKTION / RÉDACTION / REDAZIONE

Gaby Fierz (Museum der Kulturen, Basel), gaby.fierz@museums.ch
Barbara Keller (Alpines Museum, Bern), barbara.keller@museums.ch
Veronica Provenzale (Museo Comunale di Arte Moderna, Ascona),
veronica.provenzale@museums.ch
Susanne Ritter-Lutz, susanne.ritter@museums.ch
Caroline Schuster Cordone (Musée d'art et d'histoire, Fribourg),
caroline.schuster@museums.ch

RUBRIKENVERANTWORTLICHE / RESPONSABLES DES RUBRIQUES / RESPONSABILI DELLE RUBRICHE

Chronik: Corinne Eichenberger, Julia Tamarcaz, Veronica Provenzale

ÜBERSETZUNG / TRADUCTION / TRADUZIONE

Susanne Ritter-Lutz (D), Jean-Léon Muller (F),
Floriana Vismara (I), Nigel Stephenson (E)

KORREKTORAT / CORRECTION / REVISIONE

Luce Jaccard (F), Karin Schneuwly (D), Nigel Stephenson (E),
Luca Tomamichel (I)

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT / COMITÉ SCIENTIFIQUE / COMITATO SCIENTIFICO

Pierre-Alain Mariaux (Universität de Neuchâtel),
Pascale Meyer (Landesmuseum Zürich), Martin R. Schärer (ICOM),
Hans-Konrad Schmutz (Naturmuseum, Winterthur)

GESTALTUNG / CONCEPTION GRAPHIQUE ET MAQUETTE / CONCETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE

Sarah Martin, Gelterkinden, grafik@sarahmartin.ch

FOTO TITELSEITE / PHOTOGRAPHIE DE COUVERTURE / FOTO DI COPERTINA

Präparation einer Rabenkrähe im Naturhistorischen Museum
der Burggemeinde Bern
© NMBE/Lisa Schäublin

ANZEIGEN / ANNONCES / INSERZIONI

museums.ch
Geschäftsstelle VMS & ICOM Schweiz
c/o Landesmuseum Zürich
Postfach, Museumstrasse 2
CH - 8021 Zürich
T +41 (0)58 466 65 88
F +41 (0)58 466 65 89

info@museums.ch

ABONNEMENTE / ABONNEMENTS / ABONAMENTI

HIER UND JETZT, Verlag für Kultur und Geschichte
Kronengasse 20
CH - 5400 Baden
T +41 (0)56 470 03 00
admin@hierundjetzt.ch
www.hierundjetzt.ch

BESTELLUNG EINZELHEFT/ COMMANDE NUMÉRO ISOLÉ / ORDINAZIONE NUMERO SINGOLO

CHF 29.80

Für VMS- und ICOM Schweiz-Mitglieder im Jahresbeitrag inbegriffen.
Bestellungen unter www.museums.ch und in Buchhandlungen.

Pour les membres de l'AMS et de l'ICOM Suisse, compris dans la cotisation
annuelle. Commandes sur www.museums.ch et dans les librairies.

Per i membri dell'AMS e di ICOM Svizzera: incluso nella quota annuale.
Ordinazioni su www.museums.ch e nelle librerie.

*Für unverlangt eingesandte Manuskripte und anderes Material
wird keine Garantie übernommen. Die Artikel müssen nicht
mit der Meinung der Herausgeber und der Redaktion übereinstimmen.
Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion.
Copyright: Herausgeber*

*La direction de la publication décline toute responsabilité
pour les envois de manuscrits ou autres matériels qui n'ont pas
été préalablement demandés. Les articles sont indépendants
de l'opinion de la direction de la publication et de la rédaction.
Toute reproduction du texte et des illustrations n'est autorisée
qu'avec l'accord de la rédaction.
Copyright : direction de la publication*

*Si declina ogni responsabilità per qualsiasi testo o altro materiale
inviato di propria iniziativa. Gli articoli non sono tenuti
a coincidere con il punto di vista dell'editore e della redazione.
Riproduzioni solo dietro autorizzazione della redazione.
Copyright: editore*



Die Revue museums.ch wird unterstützt von der Schweizerischen
Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW)

La revue museums.ch bénéficie du soutien de l'Académie
suisse des sciences humaines et sociales (ASSH)

La rivista museums.ch viene sostenuta dall'Accademia svizzera
di scienze umane e sociali

Die bisher erschienenen neun Nummern von museums.ch sind online verfügbar auf www.museums.ch
Les précédents numéros de la revue museums.ch sont lisibles en ligne et en libre accès sur www.museums.ch
I primi nove numeri della rivista museums.ch possono essere consultati direttamente su www.museums.ch
The nine issues of museums.ch published so far are available online at www.museums.ch

N° 9: Depot / Dépôt / Deposito

N° 8: Teilhaben / Prendre part / Partecipare

N° 7: Sensible Ausstellungsthemen / Sujets d'exposition sensibles / Temi d'esposizione sensibili

N° 6: Autorschaft im Museum / Signatures / Autorialità al museo

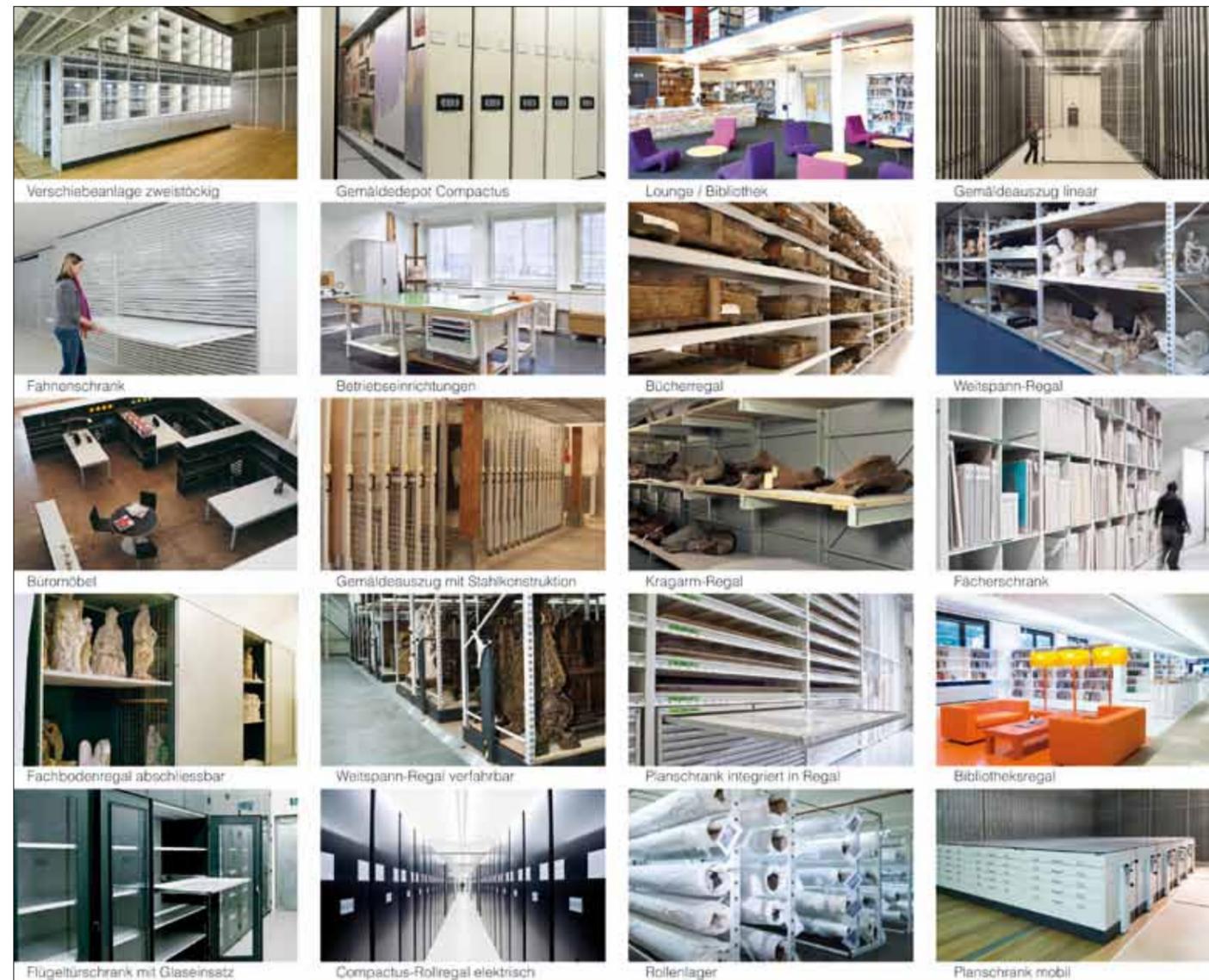
N° 5: Zum Immateriellen / L'objet de l'immatérialité / L'Immateriale si fa oggetto

N° 4: Der Erfolg / Le succès / Il successo

N° 3: Raum macht Sinn / Mises en scène, mises en sens / Dare forma, dare senso

N° 2: Die Nation in der Vitrine / Politique nationale des musées / La nazione in vetrina

N° 1: Überlebensstrategien / La fortune des musées: stratégies de survie / Il futuro dei musei: strategie di sopravvivenza



Die Kunst des Lagerns

Die wichtigste Anforderung an die Aufbewahrung in einem Museumsdepot ist die Garantie, dass das unersetzbare Gut keinen Schaden nimmt. Darüber hinaus muss das Lagergut immer zugänglich sein.

Ein wichtige Voraussetzung an den Anbieter von Depotlösungen ist es, nebst der Qualität, auf die individuellen Kundenwünsche einzugehen. Jedes Depot, jede Sammlung und jeder Nutzer hat seine spezifischen, eigenen Anforderungen die es gilt zu erfüllen.

Nebst unserem bewährtem Standard-Sortiment bieten wir Ihnen unser langjähriges Know-how für die gewünschten Sonderlösungen an.

Compactus & bruynzeel hat für alles eine passende Lösung. Wir denken mit, wir beraten Sie und wir fertigen Ihre gewünschten Lösungen.

Verlangen Sie eine unverbindliche Beratung und/oder Unterlagen für Ihre Museumsdepot.

Compactus & bruynzeel AG
Zürcherstr. 350
CH-8500 Frauenfeld

052 724 07 24
info@compactus.ch
compactus.ch

Compactus & bruynzeel