

Raum, Schicht, Strahl Zeitfiguren des Museums

Das Museum ist vielfach als »Zeitmaschine« beschrieben worden.¹ In seinem Sammeln, Bewahren, Ausstellen und Vermitteln zeugt es von Zeiten und verheißt Zugang zu anderen Zeiten. Jedes Museum ist Produkt seiner Zeit, als Institution generiert es Vorstellungen von Zeit. »Museums are indebted to time«, schreibt Jen Walklate in ihrer Studie *Time and the Museum*:

They not only exist within it; they shape cultural perceptions of it. [...] They multiply the chronic capacities of objects, projecting their relevance across time and space. They pull distant pasts – and other presents (other futures, indeed) – into the Now of their buildings and their visitors. It could be argued that it is the temporal quality of museums which makes them one of the most powerful invocations of the complexity which is human consciousness and experience.²

Vor dem Hintergrund dieser komplexen Temporalitäten wird es kaum verwundern, dass es eine lange Tradition der Auseinandersetzung mit Zeitverhältnissen im Museum in ihren verschiedenen Facetten gibt.³ Und

1 Vgl. Robert Lumley (Hg.), *The museum time-machine. putting cultures on display*, London/New York 1988; Henry McGhie/Sarah Mander/Asher Minns, *The time machine: challenging perceptions of time and place to enhance climate change engagement through museums*, in: *Museum and Society* 18 (2020), S. 183–217; Raqs Media Collective, *On how not to accelerate in reverse gear or, the museum's troubled futurity, considered*, in: *schnittpunkt*/Joachim Baur (Hg.), *Das Museum der Zukunft: 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld 2020, S. 223–226. Explizit kritisch gegen Museen, die in diesem Bild eine lineare Chronologie zugrunde legen: Michael Fehr, *Zur Konstruktion von Geschichte mit dem Museum – fünf Thesen*, in: Martina Padberg/Martin Schmidt (Hg.), *Die Magie der Geschichte. Geschichtskultur und Museum*, Bielefeld 2010, 39–51.

2 Jen A. Walklate, *Time and the museum: literature, phenomenology, and the production of radical temporality*, London 2022, S. 3.

3 Vgl. Walklate, *Time and the museum*; Wayne Modest/Peter Pels (Hg.), *Museum temporalities. Time, history and the future of the ethnographic museum*, London 2025; Susan A. Crane, *The conundrum of ephemerality: time, memory, and museums*, in: Sharon Macdonald (Hg.), *A companion to museum studies*, Malden/Oxford

es wird gleichfalls nicht verwundern, dass das Museum in dieser Diskussion immer auch auf seine eigene Zeitlichkeit und zeitliche Situiertheit bezogen wurde. So schreibt Bettina Messias Carbonell in der Einleitung zu ihrem Reader *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, der kommentierte Texte zum Museum aus gut 200 Jahren versammelt:

[T]he museum, as a general category or as a specific site, is in effect a palimpsest: when we remove the latest and most visible layer of its existence we find traces of earlier institutions, aesthetics, hierarchies of value, and ideologies. [...] The geology of the museum as both actual place and concept invites inspection of its strata and yet may prove to be elusive, requiring further literal and analytical visits.⁴

Exemplarisch stellt Carbonell hier die Historizität des Museums heraus und betont – in der wiederholten Gegenüberstellung »as a general category or as a specific site«, »as both actual place and concept« – deren Bedeutung für die Institution an sich wie für jedes einzelne Haus. Bemerkenswert ist das Zitat hier nicht zuletzt aufgrund der verwendeten Begrifflichkeiten: palimpsest, layer, geology, strata – sämtliche Begriffe, insbesondere die »geologische Assoziation«,⁵ rufen das Bild der Zeitschichten auf und legen es unter und über eine Analyse des Museums.

Dem will ich im Folgenden nachgehen. Gefragt wird, ob und in welcher Form sich Konzept und Metapher der Zeitschichten im Kontext des Museums finden. Dazu schaue ich in zwei Richtungen, zunächst in die wissenschaftliche Literatur zum Museum: Findet das Konzept der Zeitschichten hier Niederschlag? Welche anderen Zeitbegriffe prägen die Debatte? Zum anderen werden Repräsentationen von Museen als inszenierte Zeit-Ordnungen betrachtet: Taucht das Bild der Zeitschichten in Ausstellungen auf und, wenn ja, wie? Welche anderen »Zeitfiguren«⁶ kommen in den Blick? Zeitschichten werden hier ins Verhältnis zu zwei anderen prominenten Figuren im Kontext des Ausstellens – Zeitraum und Zeitstrahl – gesetzt.

2006, S. 98-109; James Clifford, The times of the curator, in: Philipp Schorch/Conal McCarthy (Hg.), *Curatopia: museums and the future of curatorship*, Manchester 2019, S. 109-123; Kerstin Pannhorst, Jenseits der Chronologie? Zeit im Museum, in: EAZ – Ethnographisch-Archaeologische Zeitschrift 52 (2011), S. 239-251.

⁴ Bettina Messias Carbonell, *Museum studies. An anthology of contexts*, Malden 2004, S. 2.

⁵ Achim Landwehr, Zeitschichten, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.), *Handbuch Historische Authentizität*, Göttingen 2022, S. 545-553, hier S. 546.

⁶ Lucian Hölscher, *Zeitgärten. Zeitfiguren in der Geschichte der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2020.

Zugrunde gelegt ist der Suchbewegung ein geschichtskulturell populärer Zeitschicht-Begriff, der sich nicht ohne Weiteres auf einen Koselleckschen Ursprung zurückführen lässt. In Reinhart Kosellecks⁷ einschlägiger Textsammlung *Zeitschichten. Studien zur Historik* spielt die Metapher der Zeitschichten bekanntermaßen eine ambivalente Rolle. Zum einen und zunächst führt Koselleck sie als Bild für die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ein:

»Zeitschichten« verweisen, wie ihr geologisches Vorbild, auf mehrere Zeitebenen verschiedener Dauer und unterschiedlicher Herkunft, die dennoch gleichzeitig vorhanden und wirksam sind. [...] Was ereignet sich nicht alles zu gleicher Zeit, was sowohl diachron als auch synchron aus völlig heterogenen Lebenszusammenhängen hervorgeht.⁸

Zum anderen und weitreichender wird der Begriff von dieser Vorstellung einer Begegnung oder Gleichenwesenheit historischer Momente gelöst und vielmehr auf unterschiedliche Zeitformen und Arten der Zeiterfahrung bezogen: von Einmaligkeit und Irreversibilität gekennzeichnete Ereignisse, alltägliche und rituelle »Rekurrenzphänomene« und die langen Zeitfristen von Strukturen und Mentalitäten, historische Phänomene von langer, mittlerer und kurzer Dauer. Achim Landwehr konstatiert vor diesem Hintergrund, dass Kosellecks »Begriff der Zeitschichten gerade nicht die historischen, letztlich epochalen Ablagerungen innerhalb eines linearen Geschichtsverlaufs meint, sondern die zeitengeschichtlichen (nicht zeitgeschichtlichen) Spezifika, die sich aus den Interferenzen zwischen Einmaligkeit, Wiederholung und Stabilität jeweils ergeben«.⁹ Von diesen Fragen und Differenzierungen unbenommen bleibt indes der populäre Gebrauch der Zeitschichten-Metapher, dessen Karriere in diesem Band hinlänglich dargestellt ist und der sich stärker an Kosellecks erster Andeutung einer Ab- und Überlagerung verschiedener Zeiten als wahrnehmbarer Kopräsenz orientiert.

⁷ Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M. 2000.

⁸ Ebd., S. 9f.

⁹ Landwehr, *Zeitschichten*, S. 549.

1. Zeitbegriffe des Museums

Damit zum ersten Teil: Mit welchen Begriffen wurde und wird in der einschlägigen Literatur Zeit mit Blick auf das Museum analysiert und theoretisiert? Drei Konzepte – und das kann nicht erschöpfend sein – seien hier genannt:

Chronotopos

Michael Bachtins narratologischer Begriff des Chronotopos verweist auf die untrennbare Einheit von Raum und Zeit im Roman. Chronotopoi charakterisieren den Zusammenhang zwischen dem Ort und dem Zeitverlauf einer Erzählung, die »intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature«.¹⁰ Bachtin sensibilisiert mit dem Begriff also für die Art und Weise, in der Zeit und Raum im Roman eingesetzt, beschrieben, verwoben sind, wie auf diese Weise Chronotopoi produziert werden, die ihrerseits analysiert werden können.

In die Museumsliteratur eingewandert ist er unter anderem über Arbeiten des Kulturanthropologen James Clifford. In seinem einflussreichen Text »On Collecting Art and Culture«, der insbesondere für seine Dekonstruktion des »Art-Culture System« als »Authentizitätsmaschine« bekannt geworden ist,¹¹ legt er seinem Unterkapitel »A Chronotope for Collecting« den Bachtin'schen Begriff zugrunde. Stoßrichtung des Textes ist eine Kritik der »Rettungsethnologie« samt ihrer raumzeitlichen Implikationen: »For if collecting in the West salvages things out of nonrepeatable time, what is the assumed direction of this time? [...] Collecting presupposes a story; a story occurs in a ›chronotope.‹¹² Eine solche Geschichte findet er in Claude Lévi-Strauss' Erinnerungen an seinen Aufenthalt in New York 1941. Mit dem Begriff des Chronotopos – in Cliffords Worten ein fiktionales Setting, in dem historisch spezifische Machtverhältnisse sichtbar werden und »certain stories can ›take place‹ – arbeitet Clifford heraus, wie der berühmte Ethnologe sich in den Schilderungen

¹⁰ Michael M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, hg. von Michael Holquist, Austin 1981, S. 84, zit. n. Walklate, *Time and the Museum*, S. 34.

¹¹ Dieser Teil des Textes auch in deutscher Übersetzung als James Clifford, *Sich selbst sammeln*, in: Gottfried Korff/Martin Roth (Hg.), *Das historische Museum. Labor – Schaubühne – Identitätsfabrik*, Frankfurt a. M. 1990, S. 87–106.

¹² James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge (Mass.) 1988, S. 236.

seines Wanderns durch New York als Quasi-Museum unterschiedlicher Kulturen,¹³ als »wonderland of sudden openings to other times and places«,¹⁴ als paradigmatischer Vertreter einer westlichen Moderne entwirft. Lévi-Strauss registriert das allenthalben unerwartete Nebeneinander, die reizenden Brüche, das Chaos der simultanen Ungleichzeitigkeiten mit Faszination und Irritation, konsumistischer Erregung und zugleich sentimentalem Blick auf eine angeblich im Verschwinden begriffene Welt.¹⁵ Clifford resümiert den ethnologischen Blick auf die Stadt als Museum:

In New York a jumble of humanity has washed up in one vertiginous place and time, to be grasped simultaneously in all its precious diversity and emerging uniformity. [...] The chronotope of New York supports a global allegory of fragmentation and ruin. The modern anthropologist, lamenting the passing of human diversity, collects and values its survivals, its enduring works of art.¹⁶

Bachtins Konzept des Chronotops wurde seither immer wieder aufgegriffen, sowohl in Bezug auf die Institution Museum wie auch auf ihre Repräsentationen. So unterscheidet Pascal Gielen entlang der chronotopischen Perspektive drei verschiedene raumzeitliche Konstellationen in musealen Geschichtsdarstellungen, namentlich lokale, globale und globale Zeit, um Relationen zwischen Repräsentation, Institution Museum und Besuchenden näher zu ergründen.¹⁷ Julia Binter nutzt Bachtins Konzept in zwei Fallstudien zur Einbindung externer Künstler*innen und Aktivist*innen im National Maritime Museum in London einerseits und der Kunsthalle Bremen andererseits.¹⁸ Binter argumentiert, dass das Chronotop des klassischen Ethnologischen Museums als Teil des

¹³ In ähnlicher Weise hat Fernand Braudel in *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (1949) das Mittelmeer als »une collection de musées de l'Homme« charakterisiert. Vgl. Fernando Esposito, The »Museum of Humanity« or How Historicism Gave Rise to the Mediterranean Chronotope, in: Geschichte und Gesellschaft 49 (2023), S. 325–352.

¹⁴ Clifford, The Predicament, S. 238.

¹⁵ Das städtische Nebeneinander von Alt und Neu beschreibt Lévi-Strauss im Übrigen im Bild der Schichten, wie er nach Clifford (ebd., S. 240) auch in seinen *Tristes Tropiques* (1955) mit geologischen Metaphern hantiert.

¹⁶ Ebd., S. 244.

¹⁷ Pascal Gielen, Museumchronotopics. On the Representation of the Past in Museums, in: Museum and Society 2 (2004), S. 147–160.

¹⁸ Julia Binter, Beyond Exhibiting the Experience of Empire? Challenging Chronotopes in the Museum, in: Third Text 33 (2019), S. 575–593.

Ausstellungskomplexes¹⁹ die Dinge (im weitesten Sinn) in Raum und Zeit fixiere. Ähnlich wie Gielen, der für ein »multi-chronotopisches«²⁰ Museum plädiert, zielt ihre Kritik auf eine Wiederverflüssigung, Herausforderung und Subversion etablierter Chronotopoi, insbesondere durch kollaborative und performative dekolonialisierende Praktiken.

Allochronie

Ein zweiter zeitreflexiver Begriff ist vor allem im Zuge der Kritik an der Etablierung und Tradierung kolonialer Repräsentationen und des *othering* im Museum relevant geworden: Johannes Fabians »Allochronie«. Unter diesem Neologismus, der sich als Anders- oder Fremdzeitlichkeit übersetzen lässt, analysiert und kritisiert Fabian in seinem Klassiker *Time and the Other* von 1983 die Verweigerung von Zeitgenossenschaft als Grundzug der Ethnologie.²¹ In einer paradoxen Operation, so das Argument, würden im westlichen ethnologischen Forschen und Schreiben die Beforschten stets in einen anderen Raum und eine andere Zeit verbannt, wiewohl sie in der Praxis der Feldforschung notwendig Raum und Zeit mit den Forschenden teilen.²² Als Elemente dieser Verweigerung von Gleichzeitigkeit, die »die Anderen« erst zu jenen macht, arbeitet Fabian auf Basis einer Metaanalyse klassischer ethnologischer Werke die Verwendung des ethnographischen Präsens und die Verdrängung des autobiographischen Ichs heraus. Fabian spricht dabei von einer »schizogenen« Zeit der Anthropologie:

¹⁹ Vgl. Tony Bennett, Der Ausstellungskomplex, in: Quinn Latimer/Adam Szymczyk (Hg.), *The documenta 14 Reader*, München/London/New York 2017, S. 353-400.

²⁰ Gielen, *Museumchronotopics*, S. 158. Gielen setzt mit diesem, eher tentativ entwickelten Begriff auf Repräsentationen, in denen sich »lokale, globale und globale Zeite« merklich durchkreuzen. Am Beispiel des Flanders Fields Museums skizziert er die Relationen einer Rahmenhandlung entlang des Chronotops Ypern 1914-1918 zu zeitlich anders strukturierten biografischen Erzählungen und wiederum anders gelagerten, überzeitlich universalisierenden Friedensappellen: »The visitor gets an idea about how the human disaster was experienced in different ways by different people whose different biographical paths simultaneously evoke other time loops.« Ebd., S. 157.

²¹ Johannes Fabian, *Time and the other. How anthropology makes its object*, New York 1983.

²² Diese Kritik eines eingeschriebenen Eurozentrismus lässt sich auch auf Kosellecks Formel von der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« beziehen, wie Achim Landwehr – nicht zuletzt mit Fabian – überzeugend gezeigt hat. Vgl. Achim Landwehr, Von der ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹, in: *Historische Zeitschrift* 295 (2012), S. 1-34.

On the one hand we dogmatically insist that anthropology rests on ethnographic research involving personal, prolonged interaction with the Other. But then we pronounce upon the knowledge gained from such research a discourse which construes the Other in terms of distance, spatial and temporal. The Other's empirical presence turns into his theoretical absence, a conjuring trick which is worked with the help of an array of devices that have the common intent and function to keep the Other outside the Time of anthropology.²³

Solche »devices«, solche Verweigerungen geteilter Zeit/Räume und Zeithorizonte als Formen des Otherings kennt auch das Museum zuhauf, und so ist der Begriff, nicht zuletzt im Gefolge der »Writing Culture«-Debatte,²⁴ in die Reflexion über museale Sammlungen und Repräsentationen eingegangen. Im Zeichen einer Kritik am ethnologischen Zeitregime, dessen koloniale Spuren noch immer vielen Museen eingeschrieben sind, ist er aus dem Diskurs nicht mehr wegzudenken.²⁵

Heterotopie

Schließlich ein dritter Einwurf: Heterotopie. Es gibt wohl kaum ein längeres Stück zum Museum, das nicht an der einen oder anderen Stelle auf den entsprechenden Text von Michel Foucault verweist. Und das, obwohl – oder: weil – Foucault darin eher summarisch bleibt. »Andere Räume« – warum hier, wo es um Zeit und Zeiten geht? Die entscheidende Stelle macht es deutlich:

Museen und Bibliotheken sind Heterotopien, in denen die Zeit nicht aufhört, sich auf den Gipfel ihrer selber zu stapeln und zu drängen [...] [D]ie Idee, alles zu akkumulieren, die Idee, eine Art Generalarchiv zusammenzutragen, der Wille, an einem Ort alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker einzuschließen, die Idee, einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll, das Projekt, solchermaßen eine fortwährende

²³ Fabian, *Time and the other*, S. XI.

²⁴ James Clifford/George E. Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley/Los Angeles 1986.

²⁵ Vgl. nur Philipp Schorch, *Refocusing ethnographic museums through oceanic lenses*, Honolulu 2020; Friedrich von Böse, *Das Museum der Zukunft ist auch nicht mehr das, was es mal war. Zur Zeitlichkeit im Museum*, in: schnittpunkt/Joachim Baur (Hg.), *Das Museum der Zukunft: 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld 2020, S. 269-274.

und unbegrenzte Anhäufung der Zeit an einem unerschütterlichen Ort zu organisieren – all das gehört unserer Modernität an.²⁶

Zeit spielt in Foucaults heterotopischem Museum so eine dreifache Rolle: zum einen als eigentliches Agens, das aus sich selbst heraus eine akkumulierende Dynamik antreibt; zum zweiten als Quasi-Substanz, die den anderen Raum des Museums mit sich selbst ausfüllt (alle Epochen etc.); und, zum dritten, als Außen gegen den sich der heterotopische Raum abschließt und imprägniert (»Zeit« bzw. »Zahn der Zeit« als Wandel und Veränderung). Im zweiten Sinn, einer »Anhäufung der Zeit«, die »nicht aufhört, sich auf den Gipfel ihrer selber zu stapeln«, ließe sich gedanklich ein Bild der Schichtung verbinden.²⁷

Ein Zwischenfazit: In der interdisziplinären museumswissenschaftlichen Debatte wurde das multidimensionale Verhältnis von Zeitlichkeit und Museum immer wieder adressiert. Pluritemporalität und auch das Zusammendenken von Raum und Zeit bzw. in Räumen zu denkenden Zeiten spielen dabei durchaus eine Rolle. Einige prominente Begriffe wurden aufgerufen; Kosellecks Zeitschichten sind nicht darunter. Dies mag so viel der Sache selbst wie meinem begrenzten Blick geschuldet sein. Es mag auch an der stark angelsächsischen bzw. über die US-amerikanische Schiene französischen Prägung der kultur- und so auch der museumswissenschaftlichen Debatte liegen. Ich versuche derweil, den »Zeitschichten« an anderer Stelle auf die Spur zu kommen.

26 Michel Foucault, Andere Räume, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 72002, S. 34-46, hier S. 43.

27 Inwiefern dieses Bild mit Kosellecks »Zeitschichten« in Verbindung gebracht werden kann, ist eine Frage für andere. Einer der wenigen Versuche, Temporalität bei Koselleck und Foucault zusammen- bzw. gegeneinander zu denken, findet sich – allerdings ohne Bezug zum Zeitschicht-Konzept – bei Elías Palti, Koselleck – Foucault: The Birth and Death of Philosophy of History, in: Concha Roldán u. a. (Hg.), *Philosophy of Globalization*, Berlin 2018, S. 409-422.

2. Exponierte Zeitfiguren

The fact is that spatial form is the perceptual basis of our notion of time, that we literally cannot »tell time« without the mediation of space. (W.J. T. Mitchell)²⁸

Ich wende mich also den Modi der Darstellung von Zeit im Museum zu. Spätestens hier ist ein Disclaimer angezeigt: Was heißt überhaupt »Museum«? *Das* Museum gibt es nicht, es gibt nur Museen – in großer Zahl, verschiedenen Sparten, je eigenen Konstellationen. Alles, was so gesagt werden kann, muss sich seinen immensen, vielleicht gar überspannten Abstraktionsgrad vor Augen halten (lassen) und die Selektivität dessen, was für das ›Ganze‹ relevant erscheint. Zum zweiten sollte klar sein, dass das Museum, jedes Museum, ein komplexes Gefüge mit unterschiedlichen Facetten und Aufgaben ist. Ich konzentriere mich hier auf seine Zeigefunktion, auf Dimensionen des Ausstellens. Ein Blick auf Sammlungen, Programme, Bauten, stadträumliche Verortungen etc. mag anderes in den Blick bringen. Zudem werden auch im Fokus auf das Ausstellen nicht alle möglichen Temporalitäten adressiert: Kuratieren braucht Zeit, Ausstellungen stehen bzw. laufen für bestimmte Zeit, Vernissage und Finissage markieren Anfang und Ende dieser Laufzeit und Schwellen des Übergangs zwischen Latenz und Manifestation. Öffnungszeiten begrenzen die mögliche Besuchszeit, Besucher*innen nehmen und lassen sich unterschiedlich viel Zeit. Dauerausstellungen bringen andere Zeitlichkeiten mit sich, in Vorbereitung wie Betrieb, als Wechselausstellungen, die meist stärker am Puls der Zeit zu sein suchen. Das Kuratorische im Ausstellungs- und im digitalen Raum ist von temporalen Asymmetrien geprägt,²⁹ um nur einige Aspekte zu nennen.

Hier soll es allein um Präsentationsweisen von Zeit in Ausstellungen gehen. Wie wird Zeit gezeigt, gefasst, vermittelt? Welche Formen stechen hervor? Nützlich scheint mir in diesem Zusammenhang der von Lucian Hölscher entwickelte Begriff der »Zeitfigur«. Ausgangspunkt ist die Erkenntnis, dass historische Zeit spezifische Formen der Darstellung braucht, da sie anders nicht zur Anschauung kommen kann: »[O]hne sinnliche Verkörperung, und sei es auch nur die einer Linie oder eines

²⁸ William J. T. Mitchell, Spatial Form in Literature: Toward a General Theory, in: *Critical Inquiry* 6 (1980), S. 539–567, hier S. 542.

²⁹ Peter Weibel, Das Museum im Zeitalter von Web 2.0, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 49 (2007), S. 3–6.

Kreises, ist die Zeit der Geschichte nicht nur unanschaulich, sie ist schlichtweg nicht existent.³⁰ Solche »Konzepte der verkörperten Zeit«³¹ nennt Hölscher Zeitfiguren. Darunter fasst er gleichermaßen »Kontinuitätsfiguren wie ›Aufstieg‹, ›Fortschritt‹ und ›Niedergang‹, ›Wachstum‹, ›Blüte‹ und ›Lebenslauf‹ und »Diskontinuitätsfiguren wie der historische ›Bruch‹ oder der existenzielle bzw. erkenntnisträchtige ›Augenblick‹ und die Dramatik des ›apokalyptischen Endes‹ der Geschichte«.³² Zeitfiguren verräumen Zeit und zeigen, ja, organisieren gewissermaßen Lagerrelationen zwischen den Dingen. Zeitraum, Zeitstrahl und Zeitschicht seien in diesem Sinne als unreine Manifestationen expositischer Zeitfiguren verstanden.³³

Zeit-Raum

Zunächst eine Vorbemerkung: Wann hält die Zeit Einzug in die Museen? Vieles spricht, wie so oft, für das Europa um 1800. Während die Öffnung des Louvre 1793 im Zeichen der Revolution als paradigmatischer Fall für die Erschließung und Entwicklung neuer Öffentlichkeiten sowie die Besitzübertragung und Bedeutungsverschiebung von Sammlungen gilt, schauen wir für die Temporalisierung des modernen Museums nach Wien. Hier sortierte der Schweizer Kupferstecher und Kunsthändler Christian von Mechel die Gemäldesammlung der Habsburger neu. Seine neue Hängung im Belvedere »erfolgt nach Schulen und Chronologien – also nach italienischen oder niederländischen Schulen, nach frühen oder späten Arbeiten.«³⁴ Mechel strebte dabei »im Belvedere eine Hängung an, die Besuchern beim Rundgang eine übersichtliche Entwicklungs geschichte der Kunst vermitteln sollte«.³⁵ »Die Entwicklung der Kunst verstand Mechel [...] als einen Prozess, der sich in biologistischen Mustern wie Wachstum, Blüte und Verfall vollzog. Diese Phasen ver-

30 Hölscher, Zeitgärten, S. 17.

31 Ebd., S. 63.

32 Ebd., S. 217.

33 Pannhorst bringt im Blick auf Ausstellungen demgegenüber im Anschluß an die Linguisten George Lakoff und Mark Johnson drei »kognitive Metaphern« der Zeit ins Spiel: Zeit als bestimmte Richtung, Zeit als bewegte Entität und Zeit als unbewegte Landschaft. Vgl. Pannhorst, Jenseits der Chronologie?

34 Anke te Heesen, Theorien des Museums. Zur Einführung, Hamburg 2012, S. 44.

35 Bertram Pfleger, Kommentar zu Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien (nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung. Wien 1783), in: Kristina Kratz-Kessemeier u.a. (Hg.), Museumsgeschichte. Kommentierte Quellen texte 1750-1950, Berlin 2010, S. 19-25, hier S. 24.

suchte er mithilfe seiner Chronologie herauszuarbeiten.«³⁶ Aus der Kunst machte er – überspitzt gesagt – Kunst-Geschichte, und diese am Objekt exerzierte Geschichte war stets gleichsam mit einem Richtungspfeil versehen.

In Mechels Hängung ist bereits die bis heute wirkmächtigste Vorstellung und Darstellung von Zeitlichkeit angelegt: Chronologie als Abfolge von Zeiten in tendenziell linearer Form. Was bei Mechel und in vielen anderen Kontexten und musealen Sparten durch das reihende Arrangement von Objekten (und bald Labels) erreicht wird, findet sich gleichermaßen auf anderen Skalen: etwa in Gebäudestrukturen mit aufeinanderfolgenden Zeit-Räumen, in denen Besuchende sich im verkörperten »organized walking«, als »minds on legs«,³⁷ ergehen.

Der Zeitraum ist dabei selbst ein historisches Konstrukt. Er taucht als Begriff und Vorstellung im 18. Jahrhundert auf³⁸ und überformt alsbald den Begriff der »Epoche«. Diese bezeichnete, der Etymologie von griechisch ἐποχή = Unterbrechung, Halte-, Fixpunkt entsprechend, traditionell die historische Zäsur, das einschneidende, »epochale« Ereignis, den Umbruch, an dem das eine endet und anderes beginnt:

Die Bedeutung des Zeitraums zwischen zwei einschneidenden Ereignissen nahm der Ausdruck »Epoche« erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Zuge der verstärkten Aufmerksamkeit für die Gleichzeitigkeit des historischen Geschehens an.³⁹

Anders gesagt: Erst mit der Verschiebung von den Zäsuren auf das Da-zwischen öffnet sich und entsteht überhaupt der Zeitraum als mächtige Zeitfigur. Nach 1800 setzt auf dieser Grundlage eine »Flut der neuen Epochenbezeichnungen«⁴⁰ wie Humanismus (Niethammer 1808), Renaissance (Journal de débats 1824), Hellenismus (Droysen 1836), Liberalismus (Metternich 1819) und Sozialismus (England 1837) ein: »Für sie alle galt, dass sie einen Zeitraum unter einem leitenden Gesichtspunkt, einer dominanten Tendenz begriffen und diesen dabei oft von einer vorhergehenden und nachfolgenden Epoche abgrenzten.«⁴¹

³⁶ Ebd., S. 25.

³⁷ Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Politics, Theory*, London/New York 1995, S. 6.

³⁸ Hölscher, *Zeitgärten*, S. 228. Bei Hölscher wird der Begriff des Zeitraums unter den der Epoche subsumiert.

³⁹ Ebd., S. 227.

⁴⁰ Hölscher, *Zeitgärten*, S. 229.

⁴¹ Ebd.



Abb. 1: Rococo Revival Parlor, Brooklyn Museum, 2025. Foto: Joachim Baur

Die verkörperte Figur des Zeitraums fordert und ermöglicht mithin eine Überschrift, die ihm zugleich seine unverkennbare Kontur verleiht. Die Rahmung der Epoche als Zeitraum fungiert dabei als Container von Verschiedenheit, der diese gleichermaßen umfasst, einhegt und begrenzt: »Denn seitdem sich die Bedeutung des Ausdrucks im Laufe des 18. Jahrhunderts immer weiter von der einer historischen Zäsur zu der eines historischen Zeitraums verschoben hatte, galt für eine Epoche im Wesentlichen nur die Gleichartigkeit bestimmter Eigenschaften und Zustände als wesentlich.«⁴² Nicht zuletzt bietet die Figur des Zeitraums – gedanklich zumindest – die Möglichkeit, vergangene Epochen gleichsam unter ihrem Titel hindurch zu betreten, in sie einzutauchen, sich in ihnen umzusehen, darin zu sein.

Museale Zeit-Räume setzen seit jeher auf dieser Vorstellung auf; sie setzen sie, wie wenige andere Formen der Repräsentation, wirkmächtig ein und um. Paradigmatisch sei hier der Epochenumraum, auch Stilraum oder *period room*, genannt. Als historische Interieurs, die den Geschmack vergangener Epochen und bestimmter Regionen darstellen, kommen sie Ende des 19. Jahrhunderts in Mode und erleben ihre Blüte im frühen

42 Ebd., S. 94.

20. Jahrhundert. Charakteristisch ist die Versammlung unterschiedlicher Objektgattungen – Gemälde, Skulpturen, Möbel, Textilien und mehr –, die sie unter dem Blickwinkel einer »dominanten Tendenz« arrangieren und betrachten, teils durchwandern lassen. Nach Jahrzehnten der Ablehnung als Exempel homogenisierender Fixierung von Kultur und Geschichte erleben sie derzeit eine kritische Renaissance, auch und gerade aufgrund ihrer spezifischen Verhandlung von Authentizität und Temporalität.⁴³

Abstrakter und distanzierter findet sich das Prinzip des Zeit-Raums in zahllosen chronologisch organisierten Ausstellungen. Teils in der vorgefundenen Struktur architektonischer Räume, auf die sie ihre Konzeption und Gliederung zuschneiden, teils durch szenografisch gesetzte Zäsuren bilden sie Kapitel als Zeit-Räume aus. Mit spezifischen Überschriften versehen – anhand von Jahreszahlen, etablierten Epochenbezeichnungen, charakteristischen Zitaten oder in anderer Form – verbinden sie die Dinge (Exponate, Ereignisse, Entwicklungen ...) nach innen und grenzen sie nach außen ab. Die »Gleichartigkeit bestimmter Eigenschaften und Zustände« wird so zur räumlichen Behauptung.

Wenn die kuratorische Platzierung von Dingen unter anderem eine Operation der Kanalisierung von Polysemie ist, so versucht sich die Platzierung der Dinge in Zeit-Räumen an einer Bändigung ihrer Polychronie.⁴⁴ Anders formuliert: Je nach dem, wo und ›wofür‹ die Dinge stehen (sollen), werden bestimmte Perspektiven, Deutungen und Bedeutungen privilegiert. Dies gilt auch, und in Zeit-Räumen zumal, für die mannigfaltigen temporalen und historischen Bezüge der Museumsdinge. Dass diese sich dabei nicht vollständig determinieren lassen, sondern stets auch auf andere Zeiten verweisen, andere Zeiten aufwerfen, nachgerade als Mittler zwischen Zeiten fungieren, steht dem nicht entgegen.⁴⁵ Der

43 Vgl. Stefan Krämer, *Period Rooms. Von Zeitreisen und imaginierten Begegnungen im Museum*, Bielefeld 2024; Peter J. Schneemann/Barbara Biedermann, *Geschichtsräume/Narrative Räume. Der zeitgenössische Period Room als Reflexionsmodell zu Konstruktion und Aneignung von Geschichte*, in: Peter J. Schneemann u. a. (Hg.), *Reading room: Re-Lektüren des Innenraums*, Berlin/Boston 2019, S. 107–114.

44 Helmut Hühn, *Polychronie*, in: Michael Gamper u. a. (Hg.), *Formen der Zeit: ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover 2020, S. 251–260.

45 Dies ist bereits in Benjamins auch temporal zu verstehendem Spur-Aura-Verhältnis nahegelegt: »Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft« (Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V, Frankfurt a. M. 1982, S. 560). Skeptisch gegenüber einer Auffassung von »Authentika als Zeitkapseln, die durch die Jahrzehnte und Jahrhunderte reisen« (und damit sind auch Museumsdinge gemeint), zeigt sich Landwehr, *Zeitschichten*, S. 548: »Die



Abb. 2: Britto Arts Trust, Chayachhobi, documenta fifteen, 2022,
Foto: Joachim Baur

Zeitraum der Ausstellung ist in diesem Sinne durchzogen von temporalen Wurmlöchern, die von jedem Ding in unterschiedliche Bezüge und Konstellationen weisen, die sich im Raum kreuzen, verweben und verknoten, zu jedem Zeitpunkt ein multitemporales Gefüge ausprägen. Klassisches Kuratieren in Zeit-Räumen kann hier als eine Form des *Gate-Keepings* verstanden werden: Manche Schleusen werden weit geöffnet, andere verengt oder zu schließen versucht. Die kuratorische Chrono-Platzierung kann (oft: will) zugleich nie total sein. Dem expositorischen »Zeit-Raum« eignet so, bei aller kuratorischen Fassung, stets ein Charakter (auch) temporaler Collage.

Wenn mithin jeder expositorische Zeit-Raum als Collage (oder Montage) begriffen werden kann, so stellen gleichwohl nur manche diesen Charakter explizit zur Schau. Hier wird der fragmentarische Charakter der einzelnen Elemente (Objekte, Texte, Inszenierungsmittel ...) und dessen, worauf sie sich beziehen, bewusst heraus- und nebeneinander gestellt. Das zeigt Wirkung, denn hier sind offensichtlich Gleichzeitigkeiten gegeben bzw. werden Gleichzeitigkeiten evoziert und komponiert,

authentischen Exponate sind Platzhalter an einer Leerstelle, die sie durch ihr Vorhandensein eigentlich verdecken sollen – bei genauerem Hinsehen diese Leerstelle aber erst so richtig sichtbar machen.« Mit Benjamin ginge es hingegen nicht um eine »Leerstelle«, die zu verdecken ist oder problematisch sichtbar wird, sondern eben um das Aufscheinen der (zeitlichen) Ferne in der Präsenz der Dinge, im »Hier und Jetzt«.

die »Elemente aus allen Zeiten nebeneinanderstellen«.⁴⁶ Beispiele ließen sich auch hier auf unterschiedlichen Ebenen finden: als raumfüllende Grafik wie auf der documenta fifteen, als Objektarangements, als inszenierte Bildräume. Als großmaßstäbliches historisches Beispiel kann der Aufbau inszenierter Städte bzw. »historical theme villages« dienen, die Edward Kaufman am Fall der »Manchester Royal Jubilee Exhibition« von 1887 als »chronological collage« beschreibt. Hier standen kulissenartige Bauten aus unterschiedlichen Zeiten – ein römisches Stadttor, Häuser aus der Tudor-Zeit, ein nachgebauter Turm der mittelalterlichen Kathedrale, ein zeitgenössisches Postamt – einrächtig in einem Viertel beisammen, laut Ausstellungsorganisator Walter Tomlinson »a sort of a dreamland. [...] a wonderfully delightful jumble of incongruities« where »nothing happened but the unexpected.« Der Effekt war nach Kaufman

the fracturing of time and space that ensured that no coherent picture of Manchester at any given time could ever come into focus. This chronological instability thrust even the most apparently complete architectural specimens firmly into the realm of fragments: it opened them up and gave them the power of suggestive completion on a higher level, which was not the historical Manchester of a particular epoch but the ideal Manchester of all past epochs – Old Manchester.⁴⁷

Wenn die »chronological collage« Old Manchesters von einer Überfülle an Zeit und Zeiten zeugt, dann zeigt sich der klassische (Kunst-)Museumsraum des 20. Jahrhunderts als exaktes Gegenteil: der White Cube als Sinnbild überzeitlicher Leere. Die Analyse und Kritik dieses Raumkonzepts und seiner Effekte sind seit Brian O'Dohertys Essay von 1976 hinlänglich bekannt: vermeintliche Neutralität, profane Sakralisierung, Ortlosigkeit; zugleich aber – und das wird oft unterschlagen – auch reflexive Involvierung der Besuchenden in den Rahmen des Raums, die

46 Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin 1995, S. 95. Latour ordnet das Prinzip der Collage in seiner Auseinandersetzung mit moderner Zeitlichkeit der Postmoderne zu. Unzulänglich bliebe diese, indem sie sich auch in ihrem Zeitkonzept noch, wenn auch negativ, an die Moderne binde. Geboten sei stattdessen, quasi aus der modernen Zeitlichkeit auszusteigen: »Glücklicherweise zwingt uns nichts, die moderne Zeitlichkeit und alles, was sie mit sich führt, beizubehalten [...]. Wir können zu etwas anderem übergehen, d.h. auf die vielfachen Dinge zurückkommen, die immer auf unterschiedliche Weise passiert sind.« (Ebd., S. 101, 104).

47 Edward N. Kaufman, *The Architectural Museum from World's Fair to Restoration Village*, in: Bettina Messias Carbonell (Hg.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, Malden 2004, S. 230–243, hier S. 277.

Inkorporierung seiner Bewegung und Betrachtung als Teil des Werks (und zwar vor dem Hintergrund einer Entgrenzung des Bildes). Vor allem zielt die Kritik der Weißen Zelle aber darauf, dass der Betrachter hier »aus seiner sozialen Welt herausgenommen, dass diese Welt ausgeschlossen und der Betrachter selbst in die überzeitliche Leere eingeschlossen wird«.⁴⁸ In dieser überzeitlichen Leere als Ent- und Erhebung, in der auch zeitlichen Nullform des Raumes,⁴⁹ wird die Moderne klassisch. Von Zeitschichten keine Spur.

Zeit-Strahl

Zeit-Räume stehen selten für sich. In Ausstellungen treten sie meist im Plural auf und in spezifischen Ordnungen: nebeneinandergesetzt, hintereinander gereiht, zu einem Parcours gefügt mit mehr oder weniger auswegloser Durchwegung oder als offene Struktur. In Reihe und Serie ergeben sie lineare Abfolgen, die sich der nächsten Figur nähern: dem Zeit-Strahl. Nicht immer lassen sie sich indes auf räumliche Linie bringen, etwa wenn Gebäude und (Projekt-)Geschichte sich sträuben. Dann stehen sie unvermittelt zueinander, gleichsam selbst als Elemente einer Collage mit zeitlichen Sprüngen und Brüchen zwischen den Räumen.

Der Zeit-Raum ist von seinen Zäsuren als Grenze und Schwelle her konstituiert. Er fasst zusammen, verdichtet nach »innen« und grenzt nach außen ab. Die nächste Zeitfigur ordnet Zeit in anderer Weise: Der Zeitstrahl verbindet und verknüpft, er definiert sich und seine spezifische Form über die Anschlüsse, die er zwischen Elementen organisiert. Der Zeitstrahl, auch Zeitleiste oder Zeitachse, »ist eine räumlich-abstrakte Darstellung des Zeitverlaufs«.⁵⁰ Geschichtsdidaktisch ist die Funktion der Zeitleiste klar gefasst: »Sie vermittelt Schülerinnen und Schülern chronologische Orientierung. So können sie langfristige historische Zeitverhältnisse und -abläufe nachvollziehen und geschichtliche Vorgänge zeitlich einordnen.«⁵¹ Die Orientierungsfunktion bestimmt auch ihren üblichen Aufbau: »Das Rückgrat jeder Zeitleiste bildet die (meist waagerechte) Zeitskala. Je nach Maßstab werden unterschiedliche Zeitabstände markiert und größere grafisch hervorgehoben. [...] Um die Darstellung zu vertiefen, kann man auch einzelne Personen, Ereignisse, Schlüssel-

⁴⁸ Te Heesen, Theorien des Museums, S. 184.

⁴⁹ Daniel Tyradellis, Müde Museen oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten, Hamburg 2014.

⁵⁰ Michael Sauer, Zeitleiste, in: Ulrich Mayer u. a. (Hg.), Wörterbuch Geschichtsdidaktik, 4. Aufl., Schwalbach 2022, S. 232-233, S. 232 f.

⁵¹ Ebd.

begriffe und Epochen genauer erläutern. Zusätzlich kann die Zeitleiste mit Bildern, Symbolen, Karten, Grafiken oder Diagrammen ausgestaltet werden.⁵² Eignet dem Zeitstrahl im Einzelnen also große Flexibilität in der thematischen Ausrichtung und Anschlussfähigkeit für ein Spektrum an Formen und Informationen, so bleibt sein konventioneller Aufbau das beherrschende Charakteristikum:

Üblich und empfehlenswert ist eine horizontale und rechtsläufige Ausrichtung (die Vergangenheit liegt links, die Zukunft rechts), was der geistigen Vorstellung vom »Fluss der Zeit« entspricht und womit die gewohnte Leserichtung beibehalten wird.⁵³

Der Zeitstrahl ist dabei ein mächtiges Ordnungsmittel: Er weist Ereignissen und Prozessen einen eindeutigen ‚Platz‘ in einem geschichtlichen Verlauf zu; er regelt, klärt und wertet deren Bezüge in einer homogen gedachten Zeit. Der klassische Zeitstrahl materialisiert dabei im Kern die Vorstellung einer linearen, gerichteten Zeit, »die Vorstellung von einem Zeitpfeil, der aller Entwicklung eine Richtung auf die Zukunft gibt«.⁵⁴

Dass sich visuelle Ordnungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht in der Form des Pfeils oder Strahls erschöpfen, zeigt ein Blick auf deren eigene Geschichte. In ihrem aufschlussreichen Band *Cartographies of Time. A History of the Timeline* von 2010 tragen Daniel Rosenberg und Anthony Grafton Dutzende an Visualisierungen von der Antike bis in die Gegenwart zusammen: Chroniken in der Form immer ausgefeilter Tabellen, Allegorien und abstrahierte Bildgeschichten, Bildmetaphern wie Bäume, Gebäude, Körper, Hände, Diagramme wie den *Discus chronologicus* des deutschen Kupferstechers Christoph Weigels um 1720 oder den *Atlas historicus* des Frankfurters Johann Georg Hagelgans von 1718.⁵⁵ Aus diesem vielfältigen Fundus an Bildfindungen und Ordnungsstrategien schält sich im 18. Jahrhundert der Zeitstrahl als neue Darstellungsform heraus: »The timeline seems among the most inescapable metaphors we have. And yet, in its modern form, with a single axis and a regular,

⁵² Ebd.

⁵³ Margareta Turk, Zeitleiste und Geschichtsfries, in: Waltraud Schreiber (Hg.), *Erste Begegnungen mit Geschichte. Grundlagen historischen Lernens*, Bd. 1, Neu-
ried 1999, S. 607-622, hier S. 608.

⁵⁴ Wolfgang Hug, Zeiterfahrung und Zeitbewusstsein, in: Herbert Raisch/Armin Reese (Hg.), *Historia didactica. Geschichtsdidaktik heute*, Idstein 1997, S. 77-86, S. 82 f., zit. n. ebd., S. 611.

⁵⁵ Daniel Rosenberg/Anthony Grafton, *Cartographies of time. A history of the timeline*, New York 2010.



Abb. 3: Zeitstrahl mit Exponaten in der Ausstellung »Läuft. Die Ausstellung zur Menstruation«. Museum Europäischer Kulturen, 2023-2025, Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen/Christian Krug

measured distribution of dates, it is a relatively recent invention.⁵⁶ Genauso gesagt, ist auch der Zeitstrahl ein Produkt der Sattelzeit. Von ersten Erscheinungsformen wie Joseph Priestleys *A Chart of Biography* von 1765 ausgehend, etabliert und popularisiert er sich am Übergang zum 19. Jahrhundert in einem Maße, dass er bald als die selbstverständliche, ›natürliche‹ Form der Darstellung historischer Zeiten gesehen wird. Doch die Fragen bleiben: Insbesondere das 19. Jahrhundert kämpft sich mit Versuchen der idealen Darstellung ab, der richtigen Wertung von Detail und Abstraktion, Skalen und Zäsuren, Ebenen und Bezügen, Qualität und Quantität. Bis heute ist der Zeitstrahl Schlüssel wie praktische und epistemische Herausforderung im Hinblick auf die Darstellung von Zeit. Im Extrem zeigt sich dies in einer Zeitleiste des Science-Fiction-Autors Olaf Stapleton, die die Struktur seiner metahistorischen Parabel *Last and First Men* von 1930 bildet: Sie umfasst mehrere Milliarden Jahre Zukunft in sukzessive verdichteten Skalierungen. Auf diese Weise ins abstrakt Absurde gesteigert, veranlasst »the intuitive form of the timeline to shake up his

56 Ebd., S. 14.

readers' assumptions about the values implied in the very scale of our historical narratives«.⁵⁷ Zusammenfassend konstatiert Daniel Rosenberg: »The modern timeline was born only with labor.«⁵⁸ Gleichwohl zeigt er sich in der Moderne als hegemoniale Zeitfigur, die sich gegen andere Darstellungsmodi durchgesetzt hat und zugleich die in ihm zum Ausdruck gebrachte Vorstellung von Zeit inklusive der (klaren) Verhältnisse von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft immer wieder reproduzierend aktualisiert.

Ausstellungen sind wichtige Foren für die Etablierung, Popularisierung und auch Transformation von (visuellen) Ordnungen der Zeit. Der Stellenwert des in Ausstellungen prominenten und ubiquitären Formats des »Zeitstrahls« bleibt indes überraschend unterbelichtet. Seine eingeprägte, in der Regel schnörkellose Form verleiht ihm, so scheint es, eine gewisse epistemische Unschuld und imprägniert ihn gegen den forschenden Blick. Anders als visuelle Darstellungen von Geografie, sprich: Karten, die in den letzten Jahrzehnten Gegenstand intensiver kulturwissenschaftlicher Forschung wurden, scheinen die »time maps«⁵⁹ kaum der Rede wert. Dabei gilt: »[T]he chronologies of a given period may tell us as much about its visions of past and future as do its historical narratives.«⁶⁰

Der einzige systematische Beitrag zur Rolle von Timelines in Ausstellungen stammt von Steven Lubar aus dem Jahr 2013.⁶¹ Lubar skizziert die Evolution der chronologisch geordneten, als räumlicher Zeitstrahl inszenierten Ausstellung in verschiedenen Sparten, insbesondere Kunst-, Geschichts- und Technikausstellungen, mit Schwerpunkt auf die USA. Dabei fokussiert er im Wesentlichen auf die Ausstellung *als Timeline*, weniger auf Timelines in Ausstellungen. Als entscheidende Spitze seines Beitrags arbeitet er heraus, wie die Orientierung von Ausstellungen am Prinzip des Zeitstrahls und, genereller, die Frage nach dem Wert des Zeitstrahls im Kontext von Ausstellungen zu einem Feld heftiger Auseinandersetzungen wurden. Im Laufe des 20. Jahrhunderts als *die* traditionelle, hegemoniale Form historischer Ausstellungen etabliert, wird der Zeitstrahl im Zuge des Aufstiegs von Sozial- und Alltagsgeschichte zum Gegenstand von Widerstand und in der Folge von Widerstand gegen diesen Widerstand: »Museum curators and academics, mostly on the left,

⁵⁷ Ebd., S. 25.

⁵⁸ Daniel Rosenberg, The Trouble with Timelines, in: ders./Susan Harding (Hg.), *Histories of the Future*, Durham/London 2005, S. 283–285, hier S. 283.

⁵⁹ Rosenberg/Grafton, *Cartographies of time*, S. 10.

⁶⁰ Ebd., S. 11.

⁶¹ Steven Lubar, Timelines in Exhibitions, in: Curator. The Museum Journal 56 (2013), S. 169–188.

attacked it; museum critics, mostly on the right, defended it. The timeline would become a flashpoint in the culture wars.«⁶² Zugleich öffneten die Auseinandersetzungen die klassische Form des Zeitstrahls für Alternativen und Experimente, die mit der Entwicklung zum Digitalen und Partizipativen noch an Schwung gewonnen haben. Den Zeitstrahl, auch und gerade in seinen alternativen, nicht selten verschlungenen Formen, zum Feld der Auseinandersetzung über die Darstellung von Zeit zu machen, dürfte ein lohnendes Unterfangen sein.

Zeit-Schicht

Doch wo bleiben nun die Schichten? Eine Antwort könnte sein: überall. Denn das Museum ist, wie eingangs bemerkt, seit Langem von geologischen Metaphern durchzogen. Im Blick auf exponierte Zeitfiguren fällt die Bilanz zurückhaltender aus. Trotz eines verbreiterten Diskurses um Zeitschichten scheinen sie als explizite, buchstäblich inszenierte Figur in Ausstellungen nicht den stärksten Auftritt zu haben. Aber sie finden sich doch, und zwar in unterschiedlicher Form und Funktion. Vier Erscheinungen lassen sich identifizieren:

1. Schichten als Spuren am Objekt

Im wörtlichen Sinn erscheinen Schichten als Spuren am Objekt. Dies können Staubschichten sein oder Farbschichten, Oxidschichten, Firnisse und Patina. In den seltensten Fällen sind sie inszenatorisch erzeugt oder in Szene gesetzt. Und doch zeugen sie von vergangener Zeit. In großem Maßstab zeigen sich Schichten als Spuren am Objekt, wenn der Museumbau selbst als historisches Exponat inszeniert wird. Prominentestes Beispiel in diesem Zusammenhang ist das Neue Museum Berlin. Zu den Spuren, die im und am Gebäude eine eigene Erzählung zu dessen Bau-, Nutzungs-, Zerstörungs- und Erneuerungsgeschichte vom 19. Jahrhundert bis heute eröffnen, gehören neben baulichen Eingriffen, Einschusslöchern des Zweiten Weltkriegs, dem Nebeneinander von beschädigter alter Substanz und erkennbar neueren Hinzufügungen auch ostentativ exponierte Farbschichten.⁶³ In bescheidenerem Maßstab, doch konzeptio-

62 Ebd., hier S. 178.

63 Vgl. Friederike von Rauch/David Chipperfield, Neues Museum, Ostfildern 2009. Landwehr weist plausibel auf die Problematik eines darüber hinaus ausgeweiteten (Zeit-)Schicht-Begriffs, auch und gerade im Hinblick auf das Neue Museum, hin: »Sehen wir denn beim Gang durch das Neue Museum in Berlin nicht das originale Gemäuer aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und die Kriegsschäden aus dem Zweiten

nell ähnlich angelegt, eröffnet das Museum Friedland seine Dauerausstellung »Fluchtpunkt Friedland« zu 70 Jahren Migrationsgeschichte am historischen Ort des dortigen »Grenzdurchgangslagers«.⁶⁴ Im historischen Bahnhof von 1892, der die Ausstellung beherbergt, sind an verschiedenen Stellen die Farbschichten der Wände freigelegt. Indem die Gebäude durch die ausgestellten Spuren auf ihre eigene Historizität verweisen, werden sie neben Hülle auch Zeuge und bilden in der multitemporalen Referenz zur ausgestellten Geschichte wie zur Gegenwart der Betrachter auch einen Widerpart zu jeder strengen Chronologie.

2. Schichten als Gliederungsprinzip von Ausstellungen

Auf andere Weise, wenngleich ebenfalls materiell, begegnet einem die Zeitfigur der Schichten im Staatlichen Museum für Archäologie Chemnitz. Der Treppenaufgang in die Ausstellungsetagen führt vorbei an einem über 20 m hohen Erdschichtenmodell. Als Stratigrafisches Großdiorama, auch Stratorama genannt, thematisiert es einen archäologischen Grabungsschnitt, der geologische Schichten aus zwei Millionen Jahren Erdgeschichte und 300.000 Jahren Kulturgeschichte zeigt. Am Exponat vermittelt werden sollen »dem Betrachter die Zusammenhänge zwischen Ablagerungsschichten mit archäologischen Funden und deren zeitlicher Einordnung«.⁶⁵ Seine Platzierung in der Erschließungssachse des Gebäudes erfüllt zugleich eine ausstellungsdratmaturgische Funktion: »Der Profilschnitt führt den Besucher durch die Tiefe der Zeit von den vor 20 Millionen Jahren entstandenen Braunkohleflözen über tatsächliche archäologische Horizonte bis in die Gegenwart.«⁶⁶ Analog sind die drei Ebenen der Dauerausstellung chronologisch aufsteigend angeordnet: Vom Eiszeitalter bis zum Beginn der heutigen Warmzeit (Ebene 1, 300.000-5.500 v. Chr.) über die Siedlungslandschaft seit der Jungsteinzeit (Ebene 2, 5500 v. Chr.-700 n. Chr.) bis zur modernen Kulturlandschaft zur Zeit der Industrialisierung (Ebene 3, 700-1850) »graben« sich die Besuchenden quasi »von unten«, aus der Vergangenheit in die Gegenwart empor. Szenografisch vermittelt die vertikale Gliederung zugleich, dass diese Gegenwart an jedem Fleck auf vergangenen Schichten fußt.

Weltkrieg? Sicherlich tun wir das. Sehen wir sie aber auch als Schichten? [...] Anstelle einer klaren Schichtung haben wir es eher mit einer nicht mehr ganz so klaren Verwirbelung zu tun.« Landwehr, Zeitschichten, S. 550f.

⁶⁴ Joachim Baur/Lorraine Bluche (Hg.), Fluchtpunkt Friedland: über das Grenzdurchgangslager 1945 bis heute, Göttingen 2017.

⁶⁵ <https://www.360.de/smac> (letzter Aufruf: 20. 6. 2025)

⁶⁶ Ebd.



Abb. 4: Stratigrafisches Großdiorama, Staatliches Museum für Archäologie Chemnitz, Foto: Thomas Bartel

In ähnlicher, wenngleich im Rundgang umgekehrter und stärker abstrahierter Form prägt die Figur der Schichten die Konzeption einer in Planung befindlichen Ausstellung am Berliner Flughafen Tempelhof.⁶⁷ Vom begehbaren Dach des historischen Gebäudes aus, das Blicke über das weitläufige Tempelhofer Feld ermöglicht, betreten Besucher*innen einen monumentalen Treppenturm, der seit 1940 im Rohbauzustand verharrt. Hier wird die Geschichte des Gebäudes von seiner Planung und Errichtung im Nationalsozialismus bis in die Gegenwart dargestellt. Die Konzeption folgt dabei dem Bild der »Tiefenbohrung«: Vom Zugang über die oberste Etage, die für die (fortschreitende) Gegenwart steht, steigen Besucher*innen in absteigender Chronologie über vier Stockwerke immer tiefer in die Vergangenheit. Unten, hier: in den 1930er Jahren, angekommen, bringt ein Fahrstuhl sie zurück nach oben, »in die Gegenwart«. Die einzelnen Kapitel, die sich hier etagenweise übereinander bzw. untereinander lagern, umfassen je einen Zeitabschnitt von ca. 20-30 Jahren. Damit handelt es sich bei diesen Zeit-Schichten im Grunde um nichts weiter als vertikal angeordnete Zeit-Räume. Und doch bringen sie andere Verhältnisse mit sich: Im Unterschied zu jenen verorten sie verschiedene historische Zeiten quasi an einem Standpunkt, der unschwer in vertikaler (nicht so in horizontaler) Ausdehnung gedacht werden kann. Die Vergangenheit liegt dann nicht »links« oder in einem anderen Raum, sondern gleichsam an Ort und Stelle. Während verschiedene Zeiten bzw. deren Repräsentation in den Figuren des Zeit-Strahls und des Zeit-Raums visuell (auf einen Blick oder durch Blickachsen) und performativ (gehend) verknüpft werden, werden sie hier qua Positionierung quasi gleichzeitig eingenommen.

⁶⁷ Full disclosure: Die Ausstellung wird vom Autor kuratiert. Die Eröffnung ist für 2028 geplant.

3. Schichten als (visuelle) Überlagerung

Die Figur der Zeit-Schichten taucht in Ausstellungen, zum Dritten, in der Form von visuellen Überlagerungen, Überblendungen oder ›Doppelbelichtungen‹ auf: Ein Exponat oder eine räumliche Situation werden durch verschiedene inszenatorische Mittel mit einem passenden Bild, meist einer Fotografie, versehen, die sich in der Betrachtung wie eine zusätzliche Schicht über diese legt. Eine Wechselausstellung des Deutschen Historischen Museums zur Geschichte des eigenen Hauses lehnt sich daran schon im Titel an: »Zeitschichten. Deutsche Geschichte im Spiegel des Berliner Zeughauses« (2015/16) präsentierte

eine Vielzahl von bislang nicht gezeigten historischen Fotografien, die den direkten Vergleich von Gegenwart und Vergangenheit ermöglichen. [...] Die Stationen bieten insgesamt 119 historische Bilder von den Ausstellungen im Zeughaus zu verschiedenen Zeiten, die durch speziell angefertigte Sichtgeräte betrachtet werden können. Vierzehn dieser Stationen beinhalten zudem ein Objekt aus den Sammlungen des Museums, das im Kontext einer früheren Ausstellung zu sehen ist.⁶⁸

Entsprechende Effekte der Überlagerung des physisch Vorhandenen mit Informationen in Text und Bild werden zunehmend digital im Modus der Augmented Reality vermittelt. Im Unterschied zur Virtual Reality, die die Wahrnehmung der Wirklichkeit abschottet, um in gänzlich andere Welten eintauchen zu lassen, setzt Augmented Reality (AR) dem unmittelbar Sichtbaren eine weitere Schicht hinzu. Im British Museum können Besuchende mithilfe von Tablets und Smartphone so zusätzliche Informationen und Eindrücke »vor« und »auf« Kunstwerke lagern. Im Pariser Louvre werden beschädigte Artefakte mit einer Rekonstruktion ihres intakten Zustands überblendet. Analog zeigt eine AR-App im Archäologischen Park Pompeji an Ort und Stelle vor dem Hintergrund der Ausgrabungen eine visuelle Rekonstruktion der Stadt vor dem Ausbruch des Vesuvs. Die »MauAR« schiebt demgegenüber historische Fotografien der Berliner Mauer vor die heutigen Ansichten der Stadt.⁶⁹

68 <https://www.dhm.de/ausstellungen/archiv/2015/zeitschichten> (letzter Aufruf: 20. 6. 2025).

69 <https://www.britishmuseum.org/learn/schools/tablet-tours>; <https://news.artnet.com/art-world/louvre-museum-snapchat-egyptian-treasures-2382519>; <https://www.ar-tour.it>; <https://www.zeit.de/news/2019-08/19/neue-app-laesst-berliner-mauer-in-augmented-reality-erleben> (letzter Aufruf: 20. 6. 2025). Vgl. auch Vladimir Geroimenko (Hg.), *Augmented Reality in Tourism, Museums and Heritage: A New Technology*



Abb. 5: Landscapes of an Ongoing Past, Salzgitter, UNESCO-Welterbe Zollverein, 2024. Foto: Joachim Baur

In all diesen Fällen wird durch die visuelle Ko-Präsenz von physischen Objekten und digitaler Ebene der Eindruck von Zeit-Schichten erzeugt. Zugleich setzt die ›angereicherte Realität‹ ein Spiel der An- und Abwesenheiten in Gang, die das Vorhandene mit anderen Zuständen – historischen, möglichen, kontrafaktischen ... – in Beziehung setzt. Wenn es stimmt, dass das Fragment ein Lehrmeister der Fiktion ist, wie André Malraux schreibt,⁷⁰ und sich gerade die Museumsdinge, zumal in Form historischer Überreste, als notwendig fragmentarisch zeigen, wenn sich in der musealen Inszenierung also die »res factae [...] mit den res fictae verbinden [müssen], um historische Anschauung zu bewirken«,⁷¹ dann visualisiert und materialisiert sich die Fiktion in der AR gleichsam wie eine eigene, hinzugefügte Schicht auf dem Objekt selbst.

to Inform and Entertain, Cham 2021; Giuliana Guazzaroni/Anitha S. Pillai (Hg.), Virtual and Augmented Reality in Education, Art, and Museums, Hershey (PA) 2020.

⁷⁰ André Malraux, Das imaginäre Museum, Frankfurt a. M./New York 1987, S. 21. Malraux bringt die im Museumskontext immer wieder zitierte Formulierung im Kontext einer ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Effekt von Reproduktionen: »Dadurch, daß sie systematisch diesen Maßstab ihrer Objekte verfälschte, orientalische Siegelabdrücke wie Abgüsse von Säulentrommeln, Amulette wie Statuen wiedergab, hat die Reproduktion eine Kunst der Fiktion geschaffen – auch der Roman macht die Wirklichkeit ja von der Phantasie abhängig. [...] Das Fragment ist Lehrmeister in der Schule dieser Kunst der Fiktion.«

⁷¹ Gottfried Korff, Zur Eigenart der Museumsdinge (1992), in: ders., Museumsdinge: deponieren – exponieren, Wien 2002, S. 140–145, hier S. 143.

4. Schichten als konzeptionelle Metapher

In einer vierten Weise treten (Zeit-)Schichten in Ausstellungen als konzeptionelle Metapher ohne spezifischen materiellen oder visuellen Bezug auf. So verschrieb sich das Ausstellungsprojekt »Route der Migration« einer Sondierung und Erschließung städtischer Orte aus der Perspektive der Migration. Diese Orte wurden mit weithin sichtbaren roten Containern markiert, die zugleich als temporäre Ausstellungsräume dienten. Im Konzept des Projekts wird die kuratorische Herangehensweise wiederholt mit der Metapher der Schichten gefasst: »Anhand ausgewählter Orte in der Stadt sollen die verschiedenen, teilweise verschütteten oder überschriebenen Schichten der Vergangenheit sichtbar gemacht und versucht werden, die Geschichte der Stadt als Migrationsgeschichte zu erzählen. An einzelnen Orten wird deshalb eine Sonde angesetzt und historisch in die Tiefe gebohrt.«⁷² Dabei müsse die »Mehrschichtigkeit [...] für die meisten Orte erst forschend frei gelegt werden, bevor sie erzählerisch genutzt werden kann«.⁷³ Tatsächlich findet sich in diesem Fall für die Figur der Schichten, auch für die gleichermaßen genutzte Metapher der Stadt als »Palimpsest«,⁷⁴ keine materielle Referenz. (Zeit-) Schichten werden hier vielmehr als Konzeptbegriff eingeführt, um im Kontext einer Stadtgeschichte als Migrationsgeschichte erstens Ereignisse und Erfahrungen aufzurufen, die – im Koselleck'schen Sinn – »sowohl diachron als auch synchron aus völlig heterogenen Lebenszusammenhängen«⁷⁵ hervorgehen; zweitens deren ungleicher Sichtbarkeit und Gel tung, Dominanz und Marginalisierung, Verdrängung und Vergegenwärtigung ein Bild zu geben und zugleich drittens gerade auf diesem im doppelten Sinn geteilten Terrain der Stadt einen »common ground« der Migrationsgesellschaft zu postulieren.

Noch freier erscheint der Gebrauch in der sinnfällig betitelten Ausstellung »Landscapes of an Ongoing Past« im Salzlager auf Zeche Zollverein in Essen (2024). »Auf der Suche nach vergangenen und zukünftigen Utopien«, so der Untertitel, versammelte die von Alisha Danscher, Tatiana Kochubinska, Yevheniiia Moliar und Britta Peters kuratierte Schau

⁷² Der Beauftragte des Senats von Berlin für Integration und Migration (Hg.), *Stadt ist Migration: Die Berliner Route der Migration – Grundlagen, Kommentare, Skizzen*, Berlin 2011, S. 38.

⁷³ Ebd., S. 15.

⁷⁴ Ebd. Vgl. auch Julia Binder, *Stadt als Palimpsest: zur Wechselwirkung von Materialität und Gedächtnis*, Berlin 2022; Aleida Assmann, *Geschichte findet Stadt*, in: Moritz Csáky/Christoph Leitgeb (Hg.), *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem »Spatial Turn«*, Bielefeld 2009, 13–27.

⁷⁵ Koselleck, *Zeitschichten*, S. 9 f.

Werke von 17 zeitgenössischen Künstler*innen aus Osteuropa. Gemeinsam untersuchen die unterschiedlichen Positionen, wie sich Erinnerungen, Ängste und Sehnsüchte in Landschaften, insbesondere postindustrielle Landschaften, einschreiben. In der »andauernden Vergangenheit« finden sie ein verbindendes Motiv. Vor diesem Hintergrund trägt der einleitende Text zur Ausstellung denn auch den Titel »Schichten«.⁷⁶ Kuratorin Britta Peters moduliert den Schicht-Begriff zwischen den naturkulturellen Erdschichten der Anthropo- oder besser: Kapitalozän-Landschaften des Ruhrgebiets, einem »vielschichtigen« Verständnis von Landschaft in translokalen Räumen und einem (unausgesprochen Koselleck'schen) Verständnis von Zeitschichten als Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit. Den Horizont dieser Auseinandersetzung bildet »The Palace of Projects« von Ilya und Emilia Kabakov. In einer spiralförmigen, begehbarer Skulptur versammelt dieser seit 2001 »60 Entwürfe zur Verbesserung der Welt«. Die räumliche Verdichtung und vertikale Entfaltung dieser fantastischen Projekte, die auf die großen Utopien des 20. Jahrhunderts Bezug nehmen, lassen in der Kabakov'schen Totalinstallation Foucaults Heterotopie anklingen, »in denen die Zeit nicht aufhört, sich auf den Gipfel ihrer selber zu stapeln und zu drängen«.⁷⁷ Ausbuchstabiert und augenfällig wird die Figur der (Zeit-)Schichten hier indes nicht, und so verbleibt der Gebrauch im übergreifenden Text im Status der vagen Metapher: Die postulierte »Ongoing Past« liegt eben nicht wie in der Figur des Zeit-Strahls »links« oder in der Figur des Zeit-Raums andernorts, sondern sie gründert, durchzieht und durchkreuzt das Hier und Jetzt. Zeit-Schichten sind so gleichermaßen Figur einer »ongoing past« wie der Gegenwart als »more-than-present«.

Fazit: Zeitschichten im Museum

Was hat die Frage nach Zeitschichten im Museum nun zutage gefördert? Dieser Beitrag hat zwei verschiedene Suchbewegungen unternommen: Der Blick in den museumswissenschaftlichen Diskurs bringt ein geteiltes Ergebnis. Im Allgemeinen scheint das Bild der (Zeit-)Schichten in der Charakterisierung der Institution Museum regelmäßig auf. Als analytischer Begriff, zumal im engeren Koselleck'schen Verständnis, spielt er indes keine prominente Rolle. Andere Zeit- und zeitanalytische Begriffe –

⁷⁶ Britta Peters, Schichten, in: Landscapes of an ongoing past. Auf der Suche nach vergangenen und zukünftigen Utopien, Bochum 2024, S. 4-9.

⁷⁷ Foucault, Andere Räume, S. 43.

hier exemplarisch Chronotop, Allochronie und Heterotopie – finden stärkeren Widerhall.

Ähnlich zeigt sich der Befund mit Blick auf Präsentationsweisen in Ausstellungen: Als Zeitfigur stehen Schichten im Schatten mächtigerer Figuren – Zeitraum und Zeitstrahl.⁷⁸ Der klassische Zeitstrahl ordnet nebeneinander, zeigt Zeit als Abfolge in tendenziell linearer Form. In dieser Linearität scheint er für ein komplexeres Verständnis von Zeitverhältnissen kaum zu retten. Zugleich mag die aktive, konzeptionell-gestalterische Auseinandersetzung mit dieser überkommenen Form, etwa sein explizites, spielerisches Verschlingen, Verzweigen und Verknoten, als reflexiv veranschauliches Chronoferieren durchaus erhelltend wirken. Der Zeitraum hingegen organisiert per se multitemporale Konstellationen. Bestimmt ist er dabei in der Regel von seinem Rahmen, der Klammer, dem Raum als starker Setzung. Interessant wird er insbesondere da, wo er nicht als Container wirkt, der Zeitlichkeiten determiniert, fixiert und begrenzt; sondern als Cluster multipler Chronoferenzen, deren Verwirbelungen⁷⁹ sich auch durch die rigidiesten Kuratierungen nicht einhegen lassen.

Zeit-Schichten schließlich kommen, so scheint es, insbesondere dort zu Anwendung und Vorschein, wo Orte als Grundlage von Geschichtsdarstellungen gegeben sind oder konzeptionell geschaffen werden. Hier wird ein – durchaus wörtlich verstandener – Standpunkt der Gegenwart in Bezug gesetzt zu anderen historischen Zeiten. Wo der Zeitstrahl nebeneinander ordnet und der Zeitraum seinen Rahmen setzt, beruht die Figur der Zeitschichten auf einem Bild des Über- und Untereinanders. Verbunden sind damit zum einen ein Praxisbegriffssfeld von Verdecken und Verstecken, Überlagern und Überformen bis hin zum Durch- und Ausgraben, zum anderen die Vorstellung einer Gleichanwesenheit verschiedener Zeiten im Sinne einer *more-than-present*. In diesem Sinne können Zeitschichten als reflexives Werkzeug zur Analyse von Geschichts-

⁷⁸ Dass diese indes nicht die einzigen Zeitfiguren sind, zu denen sich die Schichten ins Verhältnis setzen ließen, versteht sich von selbst, erst recht mit Blick auf die übrigen Formen in Hölschers Zeitgärten. Eigens verfolgen ließen sich auch im Museum etwa zyklische Zeitverlaufsmodelle, vielleicht auch die Figur der Spirale, die Latour als »polytemporelle« Alternative zu modernen Sortierungen von Zeit anbietet: »Nehmen wir zum Beispiel an, daß wir die gleichzeitigen Elemente entlang einer Spirale anordnen und nicht mehr entlang einer geraden Linie. Wir haben dann sehr wohl eine Zukunft und eine Vergangenheit, aber die Zukunft hat die Form eines sich in alle Richtungen ausweitenden Kreises, und die Vergangenheit ist nicht überholt, sondern wird wiederholt, aufgegriffen, umschlossen, geschützt, neu kombiniert, neu interpretiert und neu geschaffen.« Latour, Wir sind nie modern gewesen, S. 102.

⁷⁹ Landwehr, Zeitschichten, S. 551.

darstellungen und Erinnerungskulturen angesehen werden. Zugleich wirkt die Metapher der Schichten problematisch, wenn und weil sie vermeintliche Homogenität in »einer« Schicht nahelegt, Geschichte als stillgestellte Zeit repräsentiert, den Eindruck vermittelt, man könne sich von einer Schichtung zur anderen »durchgraben«,⁸⁰ und dabei nicht selten ohnehin kaum anders als ein horizontal gekippter Zeitstrahl erscheint. Demgegenüber müssten Zeitschichten wohl konsequenter als Konstellation sich aus- und ineinanderfaltender Oberflächen konzipiert und kuratiert werden.⁸¹ In diesem Sinne wäre im Museum, nicht zuletzt mit Blick auf Zeitschichten des Sammelns und der Sammlung,⁸² gewiss noch einiges zu erforschen und zu erproben.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. Michael Barchet/Donata Koch-Haag/Karl Sierek, Ausstellen. Der Raum der Oberfläche, Weimar 2003; Timo Heimerdinger/Silke Meyer (Hg.), Äusserungen: die Oberfläche als Gegenstand und Perspektive der europäischen Ethnologie, Wien 2013.

⁸² Hier ließen sich denn auch die bekannten, von Reinhart Koselleck als »Erfahrungsräum« und »Erwartungshorizont« beschriebenen historischen Kategorien in Anschlag bringen: Erfahrung verstanden als »gegenwärtige Vergangenheit«, deren Ereignisse und Erlebnisse erinnert werden können, und Erwartung verstanden als »vergegenwärtigte Zukunft«, die auf das »Noch-Nicht, auf das nicht Erfahrene, auf das nur Erschließbare« zielt. Reinhart Koselleck, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M. 2013, S. 354 f.