

Quo vadis, Museum?

Leonhard Emmerling, Latika Gupta,
Luiza Proença und Memory Biwa (Hg.)

Zukunft Museum. Wien/Berlin,

Turia + Kant 2021. 554., Ill.

ISBN 78-3-98514-010-7. € 28,00.

Kostenloser Download unter der

Creative Commons Lizenz:

https://www.turia.at/titel/zukunft_museum_d.php

Gegenüber den globalisierten und pluralisierten Gesellschaften in einer sich rasant verändernden Welt stehen Museen vor komplexen Herausforderungen. Über die Funktion als Wissensspeicher hinaus, in denen unser historisches Erbe bewahrt und Kunstwerke sowie Kulturgüter ausgestellt werden, haben sie eine grundlegende wissenschaftliche und kulturelle Aufgabe. Mittels ihrer erzieherischen, sozialen und auch politischen Funktion können über das öffentliche Ausstellen medial wirksame Diskurse angestoßen und etablierte Narrative hinterfragt werden. Der vorliegende, auf Deutsch oder Englisch erschienene Sammelband resultiert aus in den Jahren 2016 bis 2019 auf drei Kontinenten abgehaltenen internationalen Konferenzen zu aktuellen museologischen Fragestellungen, die unter der Schirmherrschaft des Goethe-Instituts in Kooperation mit verschiedenen Partnern veranstaltet wurden.

Thematisch dominiert in der lateinamerikanischen Gesprächsreihe *Museale Episoden*, die das Goethe-Institut São Paulo in Brasilien und die Kulturstiftung des Bundes koordiniert haben, die Kritik am Museum als einer kolonialen und kapitalistischen Institution. Dem schließt sich inhaltlich die Projektreihe *Museumsgespräche* in Afrika südlich der Sahara an, organisiert vom Goethe-Institut in Windhoek (Namibia). Gerade wegen der kolonia-

len Verflechtungen zwischen Deutschland und Namibia – Deutsch-Südwestafrika war von 1884 bis 1915 „Schutzgebiet“ des Deutschen Kaiserreiches – wird die Verantwortung der seit 1951 gegründeten Goethe-Institute als zentrale Organe deutscher auswärtiger Kulturpolitik zur Förderung eines eigenständigen innerafrikanischen Diskurses und Austausches deutlich. Im Zentrum der Diskussion stehen die Rückführungen unrechtmäßig translozierter Objekte mit dem Ziel der Formierung kollektiver Identität(en) der Herkunftsgesellschaften. Hingegen wird in Indien das Museum vor allem als Forum verstanden, in dem das emanzipierte staatsbürgerliche Subjekt einen öffentlichen Raum findet, um über die eigene Vergangenheit und aktuelle zivilgesellschaftliche Anliegen zu diskutieren. Das aus Delhi gesteuerte Projekt ist wie das Buch selbst mit *Museum of the Future* betitelt.

VERGANGENHEIT, GEGENWART UND ZUKUNFT DES MUSEUMS

Der Titel *Zukunft Museum* (engl. Version *Museum Futures*) evoziert die Veränderlichkeit der Institution Museum, denn nach einem historischen Rückblick oder der Einordnung und Analysen aktueller Beispiele folgen am Ende eines Artikels häufig ein Appell, Handlungsvorschläge oder ein Ausblick. Wobei das Museum im globalen Süden „längst nicht mehr der defensive Empfänger [sei], sondern der offensive Ideengeber“ (12), wie Klaus Dieter Lehmann, der ehemalige Präsident des Goethe-Instituts, in seiner Einleitung „Museum der Zukunft“ (11–14) herausstellt. Die Vergangenheit wird hier klar als historische Verpflichtung für die Zukunft begriffen. Die folgenden 31 Aufsätze sind in sechs Kapitel ohne Überschriften oder nachvollziehbare thematische Ordnung gegliedert. Die Textsorten sind heterogen, theoretische Überlegungen zum Museum und zur Ausstellung sowie historische Einordnungen und akademische Betrachtungen stehen den praxisorientierten Berichten aktueller Projekte und Initiativen, Künst-

ler/-innengesprächen oder essayistischen Formaten gegenüber. Unter den Beitragenden finden sich Museumsdirektor/-innen, Kurator/-innen, Wissenschaftler/-innen unterschiedlicher geisteswissenschaftlicher Disziplinen sowie Künstler/-innen und Vertreter/-innen von kreativ-aktivistischen Praktiken, davon 22 Frauen und 14 Männer. Gegenstand ist kein bestimmter Museumstyp, vielmehr nennen die Texte eine breite Varietät an Beispielen. Die polyphone Konzeption ist der Thematik selbst geschuldet: Zentral ist die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion des Museums und den aktuellen Herausforderungen der Institution im Allgemeinen in einer globalisierten und gleichzeitig fragmentierten Welt.

Das emanzipatorische Potential der Institution Museum in Verbindung mit dem Humboldt'schen Bildungsbegriff ist dem Korpus als erster Beitrag vorangestellt (Leonhard Emmerling, *Das Museum als Arena*, 17–39). Darin erläutert der Kunsthistoriker und Leiter des Kulturprogramms in Delhi den Begriff der Bildung, wie er von Wilhelm von Humboldt in seinem Plädoyer für eine liberale Staatstheorie (*Ideen zu einem Versuch, die Grenzen des Staates zu bestimmen*, 1792) und in dem Bildungsfragment (*Theorie der Bildung des Menschen*, 1793) aufgefasst wird, der sich gegenüber dem rein zweckmäßigen instrumentellen Wissen als universelles Bildungsideal mit zugleich politischer Konnotation definiert. Auf Jean-Jacques Rousseau geht die Trennung von Mensch (*homme*) und Staatsbürger (*citoyen*) in seiner politischen Funktion gemäß dem Ideal der Aufklärung zurück. Darauf aufbauend, stellt sich Humboldt kritisch zur Tendenz des Staates, das Individuum zum Objekt des obrigkeitlichen Handelns zu machen. Denn Aufgabe des Staates sei es, Menschen zu Bürgern zu erziehen, die den Staat kritisieren, um ihn zugunsten individueller Freiheiten umzubauen. Wobei Emmerling in der weiteren Entwicklung zum demokratischen Rechtsstaat ausführt, dass sich der Antagonismus von staatsbürgerlichem Subjekt und Staat in ein agonales Verhältnis umformt, die Verfassung also nun die individuellen Freiheitsrechte wahren und zur Teilhabe an den konstituierenden Prozessen auffordern soll. Damit ist die

weitere Lektüre des Buches vom Geist der wiederentdeckten humanistischen Ideale gerahmt. Kursorisch legt Emmerling die Charakteristika der Kritik am Museum dar, die von Quatremère de Quincy über Filippo Tommaso Marinetti bis hin zur Institutionskritik der 1960er Jahre formuliert wird. Eine genauere Analyse der Kolonialisierung im Diskurs der Aufklärung fehlt hier allerdings.

DAS KOLONIALE ERBE DES WESTENS, POSTKOLONIALE EMANZIPATION, RESTITUTIONSFRAGEN

In Anbetracht dessen, dass das Museum ursprünglich ein Konstrukt der europäischen Neuzeit und auf diese ausgerichtet war, stellt sich die Frage nach der Emanzipation von den eingeführten Modellen der ehemaligen Kolonialmächte. Hierzu lohnt ein Blick auf die Wahrnehmung des Besuches des Museo de Ciencias Naturales in Caracas, das die venezolanische Künstlerin afro-karibischer Herkunft, Iki Yos Piña Narváez, als Kind mit ihrer Mutter besichtigt hat. Dieses Naturkundemuseum wurde von dem Deutschen Adolf Ernst im Jahr 1874 gegründet. Aus der Sichtweise einer Person, die von im Zuge des maßgeblich von Europäern organisierten Sklavenhandels auf andere Kontinente verschleppten Menschen abstammt, empfindet Piña Narváez das Museum *per se* als Struktur der Zivilisierung von kolonialen Objekten als Bürger einer Nation nach europäischem Vorbild: „Dieses Museum, wie der Rest der Museen, die ich (un)glücklicherweise in meinem Körper verinnerlicht habe, festigt die Subjektivität des Kolonisators, die Heldenhaftigkeit der ‚weißen Retter‘, die suprematistische weiße heterosexuelle Cis-Ontologie, die ihrerseits Strukturen aufbaut für die Unterdrückung von kulturellem Erbe von Ethnien, die sie, die europäischen Weißen, ihrer Freiheit zu berauben beschlossen haben.“ (Cintia Guedes und Iki Yos Piña Narváez, *Die Auseinandersetzung mit der Zukunft war schon immer Zeichen unseres zähen Lebenswillens*, 109–119, hier 109). Speziell der Typus des Völker- oder Naturkundemuseums setzt die Erforschung fremder Kulturen und Länder durch Mitnahme und Systematisierung von Naturalia oder Artificialia voraus

– wobei diese gemäß den Wissenskategorien des 16. und 17. Jahrhunderts als Exotica zu klassifizieren wären. Adolf Ernst oder Alexander von Humboldt reisten wie viele andere deutsche Forscher ab 1799 unter dem Schutz der spanischen Krone in die Neue Welt. Auch wenn Humboldt die durch die Kolonialverwaltung etablierten Strukturen und die Sklaverei verurteilte, gelten diese von Europäern unternommenen Forschungsreisen als Gründungsakt der Kolonisierung und Unterwerfung – auch wenn dies allein zu empirischen Zwecken geschah.

Einhergehend mit dem Prozess der Dekolonialisierung – ein Großteil der afrikanischen Staaten erlangte die Unabhängigkeit erst in den 1960er Jahren – etablierten sich die postkolonialen Studien, die aus der entsprechenden Theoriebildung in den Geistes- und Sozialwissenschaften resultierten. Dies führte zu einem Perspektivwechsel auf Seiten sowohl der Kolonisatoren als auch der Kolonisierten, der die Erforschung der kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Auswirkungen von Imperialismus und Kolonialismus im Sinne der Kritischen Theorie überhaupt erst ermöglichte. Dekolonisierte Museen sind grundlegend für die Nationenbildung und Emanzipation ehemaliger Kolonien. In diesem Kontext dekonstruiert die indische Historikerin Romila Thapar die identitätsstiftende Funktion von Nationalmuseen im Kontext der Teilung Indiens 1947 und Pakistans 1971. Die Problematik der Restitution und der Definition des Kulturerbes wird hier in ein neues Licht gerückt, auch wenn sich transnationale und -kulturelle Fragestellungen in der Forschung in den letzten zwei Jahrzehnten ausgehend vom *global turn* der 1990er Jahre durchgesetzt haben (vgl. *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*, hg. v. Andrea Meyer/Bénédicte Savoy, Berlin 2014). Heute existierende Staatsgrenzen entsprechen nur noch selten den historischen Geografien, auf das Erbe der Induszivilisation können Indien und Pakistan gleichermaßen Anspruch erheben. Als Lösung schlägt Thapar vor, „nicht vom ‚Nationalmuseum‘ [zu] sprechen, sondern das Museum nach dem von ihm gezeigten Kulturerbe [zu] benennen“, so könne ein „Kom-

plex kleinerer Museen [...] die Pluralität von Kulturen begreiflicher machen“ (Auf der Suche nach dem Museum der Zukunft, 172–188, hier 180).

Die Mitnahme und Zerstörung von Kulturgut unterworfenen Völker und Regionen zur Machtdemonstration ist als Praxis so alt wie die Menschheit selbst. Dominierte in Deutschland bisher die Diskussion um die Restitution von NS-Raubgut, so lenkte die Errichtung des Humboldt-Forums und der vom französischen Präsidenten Emmanuel Macron in Auftrag gegebene Bericht über die Restitution afrikanischen Kulturgutes die Aufmerksamkeit auf den kolonialen Kontext (Felwine Sarr/Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Berlin 2018).

Im Band kommen gleichermaßen die Stimmen europäischer Museumdirektor/-innen und die der Herkunftskulturen zu Wort. Suzana Sousa beklagt für das Beispiel Angola das bislang fehlende Bewusstsein ihrer Regierung für den Schutz des eigenen Kulturgutes – dies auch noch nach der Unabhängigkeit von Portugal 1975. Rückgaben erfolgten bisher hauptsächlich auf private Initiativen hin. Interessant ist ihr Argument, dass die Restitutionsdebatte nicht von einer Museumsdebatte begleitet wird. Grund dafür ist der Mangel an solchen Institutionen auf dem afrikanischen Kontinent und deren entsprechender Konzeption. Ein Projekt aus Ghana für ein nomadisches Museum wird als eine Lösung für das Problem angeführt, dass Objekte, die ins Museum Eingang gefunden haben, ursprünglich innerhalb ihrer Gemeinschaften ein Leben hatten: „Sein Herzstück ist eine Konstruktion, die von Dorf zu Dorf und von Fest zu Fest reist und zusammen mit den Gemeinschaften vor Ort und einem Forschungsteam ein Archiv von Erzählungen über die Gemeinschaften und ihre Objekte aufbaut“ (Heimkehr. Das postkoloniale Museum und die Restitution, 422–430, hier 428).

DAS DIGITALE MUSEUM

Welche Herausforderungen und Chancen die Digitalisierung für die Dekolonialisierung afrikanischer Museen bietet, analysiert Choa Maina aus Kenia in ihrem Beitrag. Als Spezialistin für Digital

Humanities berichtet sie von einer Reihe von Initiativen, darunter das *Museum of British Colonialism* (<https://www.museumofbritishcolonialism.org>) als gemeinsames Onlineprojekt aus Kenia und Großbritannien. Ausgehend von einer breit angelegten Digitalisierungskampagne sind in einem Teilprojekt die während der britischen Kolonialzeit errichteten Internierungslager in Kenia kartographiert und virtuell rekonstruiert worden. Bis zur Unabhängigkeit 1963 wurden die meisten sensiblen Akten in den Archiven vernichtet, die Lagerstrukturen beseitigt und die orale Tradierung der antikolonialen Mau-Mau-Bewegung unterdrückt.

Diese und andere Initiativen zeigen das Potential einer bidirektionalen Kommunikation, die dem Medium des Internets spätestens ab dem Web 2.0 inhärent ist, für die afrikanischen Gesellschaften, „nicht bloß als passive Konsumenten [/-innen], sondern als aktive Produzenten [/-innen] innerhalb ihrer eigenen Geschichte“ aufzutreten (Afrikas Museen im Digitalzeitalter, 405–421, hier 411). Die Beteiligung an der Produktion von Wissen und Geschichte verlangt aber nach technischen Zugangsvoraussetzungen und benötigt technische Kompetenzen. Ist diese Utopie einer virtuellen Agora in der Praxis realisierbar oder führt die Kluft zu einem digitalen Neo-Kolonialismus? US-amerikanische Unternehmen dominieren den Technologiesektor, und die von europäischen Regierungen und Museen etablierten Strukturen zeugen weiterhin von den ungleichen Machtverhältnissen. Deshalb plädiert Maina dafür, dass Afrikas Weg in die digitale Zukunft vier zentrale Bereiche berücksichtigen müsse: Zielgruppen, Kompetenzen, politische Strategien und Infrastruktur.

DER ÖKOLOGISCHE IMPERATIV UND DAS NACHHALTIGE MUSEUM

Allein Andreas Beitin, Direktor des Kunstmuseums Wolfsburg, thematisiert in seinem Text „Ist das Museum der Zukunft grün?“ (159–171) den „CO₂-Fußabdruck“ von Museen sowie des gesamten Kunstbetriebs, der zunehmend durch Dezentralisierung, Eventialisierung und Biennialisierung

geprägt ist. Die Globalisierung der Kunstwelt weist durch den Transport von Kunstwerken und Reisen der international agierenden Kurator/-innen, Galerist/-innen, Sammler/-innen wie auch Künstler/-innen eine gravierende negative Klimabilanz auf. Beitin illustriert dies anhand konkreter Zahlen und listet in einem Katalog Maßnahmen auf, die, wie er selbst feststellt, „nur ein erster Anfang für ein Umdenken und für einen Wandel im Verbrauch der Ressourcen darstellen“ (171).

Gegenwärtig hat der deutsche Museumsbund eine neue Reihe *Nachhaltig Ausstellen* in seinem Arbeitskreis Ausstellungen begründet, der praxisorientierte Vorschläge zur besseren Nutzung von Ressourcen und CO₂-Reduzierung erarbeitet. Auf internationaler Ebene hat das International Council of Museums (ICOM) im September 2018 eine Arbeitsgruppe für Nachhaltigkeit eingerichtet. Zur Generalversammlung in Kyoto 2019 hatte man sich auf die *Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung* der Vereinten Nationen verpflichtet (*Transforming our World: the Agenda 2030 for Sustainable Development*, UN A/Res/70/L1, 2015), wobei Nachhaltigkeit in diesem Fall als ganzheitlicher Ansatz gleichermaßen auf die soziale, wirtschaftliche wie ökologische Dimension ausgerichtet ist.

Mit Blick auf das rasante Wachstum im kulturellen Sektor, wofür die Museumsneubauten in Regionen wie der arabischen Halbinsel und China Beispiele sind (vgl. das Heft *Museumsboom. Wandel einer Institution. Kunstforum international* 251, 2017), erscheinen diese Reflexionen sprichwörtlich nur als Tropfen auf den heißen Stein. Solange das Wirtschaftssystem an seinen kapitalistischen Strukturen festhält und sich nicht an den planetaren Grenzen orientiert, Energie weiter aus fossilen Brennstoffen gewonnen wird und der Transportsektor nicht grundlegend umgebaut ist, wäre die einzige wirksame Maßnahme die Reduktion kultureller Aktivitäten, mit all ihren negativen Folgen. Das Konzept der Wachstumskritik (*décroissance*) entstammt den 1970er Jahren und unterscheidet sich durch die Reduktion der Produktion vom Modell des nachhaltigen Wachstums, das davon ausgeht, dass es dank technologischer Ent-

wicklungen möglich ist, genauso viele Güter und Dienstleistungen mit weniger Energie- und Rohstoffverbrauch zu produzieren. Zeitgleich entstandene Kunstrichtungen wie die Environmental Art (im Unterschied zur Land Art mit einem weniger gesellschaftskritischen Ansatz) oder die Eco Art reflektieren das Verhältnis von Mensch und Umwelt als zwei relationale Entitäten. So findet man Klimaschutz vor allem als Programminhalt der Ausstellungshäuser wieder (vgl. am Beispiel des Pariser Ausstellungskalenders: *Nous les Arbres*, 12.7.2019–5.1.2020, Fondation Cartier pour l'art contemporain; *Les origines du monde. L'invention de la nature au XIX^e siècle*, 19.5.–18.7.2021, Musée d'Orsay oder *Réclamer la terre*, 15.4.–4.9.2022, Palais de Tokyo). Man darf demnach hoffen, dass es ähnlich wie beim Bilbao-Effekt – also der Standortfaktor Kultur mit Auswirkung auf die wirtschaftliche Entwicklung einer ganzen Stadt – gelingt, durch die gezielte Themensetzung von Aspekten der Nachhaltigkeit und Ökologie in Ausstellungen die Museumsbesucher/-innen für eben jenes Bewusstsein zu sensibilisieren.

ALTERITÄT AUSSTELLEN

Ein Sammelband ist das Ergebnis der Summe seiner Bestandteile, mit jedem Beitrag steigt oder sinkt die Qualität. Eine Rezension sollte immer eine kritische Würdigung sein, jedoch möchte ich in Anbetracht der Thematik darauf verzichten, Maßstäbe des Universitätssystems, aus dem ich als weißer männlicher Autor dieses Textes stamme, auf die akademischen Traditionen anderer Kulturregionen anzuwenden. Den Zeitgeist und aktuelle Tendenzen aufgreifend, muss dem angeführten Themenspektrum allerdings vorgehalten werden, dass geschlechterspezifische und -identitäre Fragestellungen keine Rolle spielen. Gerade im Globalen Süden und Osten sind Defizite im Hinblick auf Menschenrechte für LGBTIQ+ und die Gleichstellung der Geschlechter festzustellen, da die Debatten über Identitätspolitiken die Geschlechterfrage fast immer außen vor lassen.

Jüngst führte die Pariser Ausstellung *Habibi, les révolutions de l'amour* (27.9.2022–19.2.2023, Institut du monde arabe) die Stimmen von Künst-

ler/-innen (und nichtbinärer Geschlechtsidentität) aus der arabischen Welt sowie Afghanistan und dem Iran zusammen, die sexuelle Normen und gesellschaftliche Konventionen hinterfragen und gegen Konservatismus, für Emanzipation und alternative Modelle eintreten, wie sie seit dem sogenannten arabischen Frühling 2011 vermehrt zu Wort kommen.

Um hier nur das Beispiel der Homosexualität aufzugreifen, werden einerseits im vom Islam geprägten Kulturraum gleichgeschlechtliche Akte und Partnerschaften abgewertet, verfolgt oder kriminalisiert, andererseits stellt sich die Frage der Anwendbarkeit von Kategorien, die parallel zur westlichen Moderne konstruiert wurden. Folgt man der Argumentation von Michel Foucault, ist Homosexualität eine institutionelle Definition, die aus dem psychiatrischen Diskurs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hervorgegangen ist (*Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, Paris 1976, 59f.). Die daraus resultierende Vorstellung von einer Identität, die sich aus sexuellen Vorlieben und Praktiken ableitet, wird als Gesellschaftsmodell auf die arabisch-muslimische Gesellschaft exogen übertragen. Die aus der heutigen westlichen Perspektive oft monolithisch gedachte islamische Kultur muss aber in ihrem Verhältnis zu Homosexualität im Kontext von Modernisierungs- und Identitätsprozessen differenziert und historisiert werden. Insbesondere die stark ausgeprägte Homozialität im öffentlichen Raum entzieht sich der westlich-heteronormativen Konzeption und bildete die Grundlage für orientalisierende Projektionen der kolonialen Phantasie (Frédéric Lagrange, *Homoérotisme et homosexualités dans les sociétés arabes des âges prémodernes à l'ère contemporaine*, in: *Minorités en Islam, islam en minorité*, hg. v. Élise Voguet/Anne Troadec, Marseille/Paris 2021, 147–164). Daher erweist sich die von Elodie Bouffard zusammen mit Nada Madjoub und dem jordanischen Aktivistin Khalid Abdel-Hadi als Ko-Kuratoren organisierte Ausstellung erstmalig als Indikator für eine komplexe Herangehensweise an intersektionelle Fragestellungen: Im von Immigration und Segregation geprägten postkolonialen Frankreich stellt sich darü-

ber hinaus die Frage nach dem Platz von solchen Minderheiten, die von den klassischen Räumen der überwiegend weißen queeren Community ausgegrenzt und auf der Suche nach einer Art und Weise sind, sexuelle Identifikation(en) auszudrücken, die ihrer Kultur in der Diaspora entspricht.

Die Lektüre des Buches bietet einen Querschnitt durch die Dynamik der zeitgenössischen globalen Museumskultur im Hinblick auf die Polyphonie von Perspektiven, Ideen und Aussagen unterschiedlicher internationaler Akteur/-innen mit verschiedenen Visionen und Vorstellungen vom Museum. Die Vielgestaltigkeit an Beispielen wird

auch Expert/-innen Unbekanntes vor Augen führen. Insgesamt wird man dazu angehalten, die Perspektive zu wechseln und sich vom Eurozentrismus zu lösen, um den eigenen Standpunkt zu hinterfragen, von dem aus man Kunstwerke betrachtet oder den nächsten Museumsbesuch unternimmt.

MICHAEL RAUCH, M.A.
 Doktorand Ludwig-Maximilians-Universität
 München & Université Paris 1
 Panthéon-Sorbonne
 rauch.michael@hotmail.com

Gegen den (Design-)Kulturpessimismus?

Philipp Zitzlsperger
**Das Design-Dilemma zwischen
 Kunst und Problemlösung.** Berlin,
 Hatje Cantz 2021. 432 S.
 ISBN 978-3-7757-4863-6. € 28,00

Philipp Zitzlsperger untersucht in dieser Studie mit enzyklopädischem Anspruch den Ursprung der „Kunst- und Design-Dichotomie“. Der Autor formuliert seine Grundthese gleich in der Einführung: Man könnte Design und Kunst als siamesische Zwillinge betrachten, deren Trennung sich sowohl unter ästhetischen als auch unter terminologischen Gesichtspunkten als Missgeschick der Ideenlehre darstelle. Das habe tiefgreifende Folgen für die Praxis des Designs gehabt, das bis heute „marktkonform[...], rationalisiert[...] und lösungsorientiert[...]“ agiere (9). Dagegen geht Zitzlsperger vor, um die Akteure von Kunst und Design zu einer „Haltung“ zu animieren, die sich der Entkunstung des Designs ent-

gegenstellt. Doch warum setzt er den Begriff in Anführungszeichen? Dieser hat sich sowohl im gängigen Sprachgebrauch als auch in der einschlägigen designbezogenen Literatur (vgl. z. B. Sabine Zentek, *Design(er) im Dritten Reich. Gute Formen sind eine Frage der richtigen Haltung*, Dortmund 2009) längst in Stellungnahmen zur Ethik des Designs etabliert.

Aus designhistorischer Perspektive sprechen mehrere Gründe dafür, ein solches Thema in einer Monografie und damit stringenter als in einem Sammelband zu behandeln. Ein immanentes Erwartungs-Dilemma der Rezipient*innen gegenüber jeder neuen Designgeschichtsschreibung besteht darin, dass sie einen möglichst innovativen Ansatz erwarten. Stattdessen wiederholen sich die Muster der Narrative: geografisch, wie in der mehrfach nachgedruckten *Geschichte des Design in Deutschland* von Gert Selle (aktualisierte und erweiterte Neuausgabe Frankfurt a. M. 2007, EA *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute*, Köln 1978, überarbeitet als *Design-Geschichte in Deutschland*, Köln 1987) oder in neueren Publikationen wie *World History of Design* von