

Michael Fehr

I.

Die folgende Argumentation baut auf der Erfahrung auf, dass beim Einräumen einer Vitrine – wenn dieses Einräumen nicht nur ein so genanntes Bestücken, sondern der ernsthafte Versuch, mit Hilfe von Dingen etwas mitzuteilen ist – ähnliche Fragen und Probleme zu lösen sind, wie sie sich bei der Anfertigung von Bildern ergeben. Denn Vitrinen, Installationen und Räume können nicht nur den Charakter von Bildern annehmen, sondern werden im Grunde auch dann als bildliche Strukturen wahrgenommen, wenn sie nicht explizit als solche konzipiert sind. Von dieser Erfahrung ausgehend kam ich auf die Frage, ob es irgendwelche Regeln für das Ausstellen gibt und wo gegebenenfalls Referenzen aufzufinden wären.

Bevor ich einige Überlegungen zu dieser Frage vorstelle, möchte ich andeuten, warum ich sie überhaupt aufwerfe. Denn angesichts der Tatsache, dass zunehmend mehr Museen das so genannte Vermittlungsproblem anscheinend erfolgreich lösen, indem sie auf zeitbasierte Medien setzen, scheint sich die Aufgabe, mit den Dingen selbst argumentieren zu wollen, zu erübrigen und nachgerade obsolet. Doch stellt sie sich aus meiner Sicht gerade vor dem Hintergrund dieser Entwicklung wieder neu, ja grundsätzlich. Denn mit dem Medieneinsatz – seien es nun Audioguides, Audiovisualia, Computerterminals oder Videoinstallationen – schafft sich das Museum als Ort, an dem die unmittelbare Auseinandersetzung mit Dingen möglich ist, tendenziell selbst ab. Jedenfalls ist zu beobachten, dass der allfällige Trend, Ausstellungen und insbesondere Ständige Sammlungen als multimediale Installationen zu gestalten, fast immer auf Kosten der ausgestellten Dinge durchgesetzt wird: Nicht nur, dass in den Schausammlungen immer weniger Dinge gezeigt werden und sie gewissermaßen zu Statisten in den Medien-Inszenierungen verkommen; vielmehr können sie häufig nur noch unter deren technischen Bedingungen, also in abgedunkelten Räumen wahrgenommen werden und bedürfen, um überhaupt noch Aufmerksamkeit zu erregen, einer eigenen Inszenierung, die sich in dem Maße, wie sie den Objekten helfen soll, sich gegenüber den medialen Vermittlungsangeboten zu behaupten, zwischen sie und ihre Betrachter schiebt.

Wenn also die musealen Einrichtungen der Dekoration von Schaufenstern, der Gestaltung von "points of sale" und der Einrichtung von Messeständen immer ähnlicher werden oder als Ergebnis der aufwändigen szenographische Inszenierungen zunehmend den Charakter von Geisterbahnen annehmen¹ und ob des Publikumserfolgs kein Weg an diesen Formen des Ausstellens vorbei zu führen scheint, so lässt sich fragen: Ist es überhaupt möglich, sinnvoll und erstrebenswert, Dinge in einer Weise zeigen, die erleben und erkennen lässt, dass es im Museum nicht um stillgelegte Waren, sondern um Dinge geht, die aufgrund bestimmter Erkenntnisinteressen gesammelt wurden? Lässt sich etwas zeigen und dabei zugleich zur Anschauung bringen, dass es und warum es gezeigt wird? Oder, etwas anders gewendet, gefragt: Wird der Besucher im Museum der Zukunft noch einen eigenen Gedanken fassen können und dürfen?

Hinter diesen Fragen steht meine Forderung, dass Museen als primär auf den Augensinn orientierte Einrichtungen beim Arrangement und Aufstellen ihrer Sammlungen sich nicht nur an den Erzählstrukturen der Wortsprache, sondern an bildlichen Erzählstrukturen orientieren und dafür die Leistungen und Lösungen der Bildenden Künste fruchtbar machen könnten. Dabei zielt diese Forderung nicht nur darauf ab, dem Museum seine Eigentümlichkeit zurück zu gewinnen und es gegenüber den Zeit- und Textbasierten Medien als eigenständiges Format der Darstellung und Vermittlung von Wissen zu behaupten. Vielmehr stelle ich mir vor, dass ein auf Bildsprachen aufbauendes Museum seinen Besuchern eben die

¹ Als jüngstes Beispiel für diesen Trend möchte ich hier auf das 2010 wieder eröffnete Rautentrauch-Joest-Museum Köln (außereuropäische Geschichte, Kultur und Kunst) verweisen.

Freiheit im Wahrnehmen und Reflektieren geben könnte, wie sie angesichts von Kunstwerken entwickelt werden kann; dass es also nicht nur informieren, sondern tatsächlich ein Institut der Aufklärung, und zwar vor allem über die Bedingungen des Wahrnehmens und Erkennens werden könnte.

II.

Dass Erzählstrukturen in bildlichen Darstellungen ganz anders beschaffen sind als die der Wortsprache, liegt auf der Hand: Wortsprachliche Erzählstrukturen bauen immer auf linear-zeitlichen Strukturen auf und werden linear, als Abfolge von Worten und Sätzen erfasst; wobei zum Beispiel eine Person, über die etwas erzählt wird, in jedem Satz, der sich mit ihr beschäftigt, immer wieder aufs Neue genannt werden muss. Demgegenüber kann die Bildsprache beispielsweise zeitlich von einander unabhängige Momente einer Erzählung simultan darstellen, des weiteren eine Figur als Teil einer Situation zeigen und ihr zugleich überordnen oder unterschiedliche Realitätsebenen in einem Bild zur Anschauung bringen – wie dies zum Beispiel bei der Darstellungen von Wundern der Fall ist.

Grundlegend für den strukturellen Unterschied zwischen Wort- und Bildsprache ist, dass bildliche Elemente oder Phänomene, die als Bilder wahrgenommen werden, immer einer Figur/Grund-Relation unterliegen, also immer mit einem Kontext erscheinen, der dieses Element eben nicht ist, Worte dagegen immer zu allererst mit anderen Worten einen Kontext bilden. Das bedeutet nicht nur, dass bildliche Darstellungen immer einen konkret-materiellen Charakter haben, sondern bildliche Elemente – seien sie nun eine Figur oder nur ein Farbkleck – immer in einer Beziehung, und sei dies nur zur Fläche, die sie umgibt, wahrgenommen und insoweit immer als schon bewertet erscheinen. So wird beispielsweise an nahezu jedem Ding, sei es nun ein Artefakt oder ein Stück aus der Natur, beziehungsweise an seinem Abbild unvermeidlich ein bestimmter Richtungswert oder gerichtet-Sein wahrgenommen, die sich über die Platzierung des Dings in oder auf der Fläche, also nur aufgrund einer formalen Position, neutralisieren, verstärken und interpretieren lassen. Hat man zwei oder drei Dinge vor sich, so stellt sich unwillkürlich der Versuch ein, sie untereinander in Beziehung zu setzen; denn die Fläche oder der Raum, auf der oder in dem sie sich befinden, lässt uns annehmen, dass zwischen ihnen ein Zusammenhang besteht, der als irgendwie sinnvoll gedeutet werden kann.

Eingangs hatte ich behauptet, dass beim Einräumen einer Vitrine² im Prinzip ähnliche Fragen auftreten wie beim Aufbau eines Bildes. Diese Behauptung gilt natürlich nur mit einer wesentlichen Einschränkung. Denn während in einer Vitrine gegebene Objekte, die nicht verändert werden dürfen, nur arrangiert werden können, kann bei einem Bild alles, was es ist und zeigt, hergestellt werden. Bestehen bei Bildern insoweit denkbar große Gestaltungsspielräume, so hat der Umgang mit Dingen den Vorzug, dass hier mit der Sache selbst und nicht mit ihrem Abbild gearbeitet werden kann; doch haben Bild und Vitrine gemeinsam, dass sie, was immer dargestellt oder ausgestellt wird, nur auf eine Weise, also in einer Ansicht zur Anschauung bringen können und in der Regel einen bestimmten Betrachterstandpunkt voraussetzen, von dem aus ihre optimale Betrachtung möglich ist. Schließlich sind sie auch im Hinblick auf den Umstand vergleichbar, dass sie begrenzt und statisch sind.

Das Statische und Begrenzte ist allerdings immer da ein Hauptproblem der Malerei oder anderer bildlicher Darstellungsformen einschließlich plastischer Gestaltungen, wo ein Ereignis, also ein Geschehen in der Zeit vergegenwärtigt werden soll. Da die Ereignisdarstellung jedoch sehr häufig eine zentrale Anforderung an Bilder war, können wir seit den ersten gegenständlichen Darstellungen bis in unsere Gegenwart zahllose Einzellösungen dieses Problems verzeichnen. Doch bauen diese auf nur relativ wenigen grundlegenden Schemata auf.

Ein wesentlicher Aspekt von Ereignissen ist die Bewegung in Raum und Zeit. Deshalb möchte ich zuerst auf die Bewegungsdarstellung zu sprechen kommen.

² Ich beziehe mich im Folgenden auf konventionelle, als Blick in einen anderen Raum konzipierte Bilder einerseits und Tisch- oder Wandvitrinen andererseits.

Mein Beispiel dafür ist kein Bild, sondern eine Skulptur, der berühmte *Diskobol des Myron*, also ein frei stehendes Objekt, an der sich eine nachgerade klassische Lösung der Bewegungsdarstellung erkennen lässt (Abbildung 1).³ Das Diskuswerfen ist ein komplexer, mindestens sechs verschiedene Phasen umfassender Bewegungsvorgang, der sich allerdings auf zwei gegenläufige Bewegungen, das Ausholen und das Abwerfen, reduzieren lässt. Beim Wurf kommt es darauf an, möglichst viel Kraft aus der Aushol- in die Abwurfbewegung übersetzen zu können, und dabei zu einem kritischen Moment, in dem die eine in die andere Bewegung übergeht. Dieser kritische Moment, in dem die Kraft der gesamten Bewegung kulminiert, ist aber der Moment, in dem die Bewegung des Werfers für einen Augenblick zur Ruhe kommt: Wenn es gelingt, exakt diesen Moment zu erfassen und zur Darstellung zu bringen, dann sehen wir, wie in dieser Skulptur, eine Figur im Ausdruck höchster Anspannung und Dynamik. Und schon die kleinste Veränderung in der Haltung dieser Figur, etwa durch eine schon mehr vom Abwerfen oder mehr vom Ausholen bestimmten Armhaltung, würde diesen Eindruck zerstören und ließe uns nur noch eine Momentaufnahme des Bewegungsablaufs im Sinne seiner Arretierung erkennen.

Abbildung 1: Diskobol des Myron, Museo Nazionale Romano; römische Kopie aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. (Marmor) nach dem Original aus dem 5. Jahrhundert v. Chr.; Foto: Museo Nazionale.

Abb1_fehr_b1

Solche kritischen Momente lassen sich allerdings nicht nur im Hinblick auf Bewegungsdarstellungen, sondern auch auf Zeitdarstellungen benennen. Ein hervorragendes Beispiel aus unserer Zeit ist dafür die Figur des *Homo sapiens* (2004) im Landesmuseum für Vorgeschichte in Halle (Abbildung 2).⁴ Denn in dieser Figur ist der von Rodin zum Klassiker entwickelte Bildtypus des "Denkers" nicht nur als Motiv und Pose zitiert, sondern dessen selbstreflexive Haltung in eine aktive, kritische und dazu psychologisch präzise kalkulierte Haltung gewendet. Im Hallenser *Homo sapiens* sehen wir einen archaischen Denker, der uns, seine Betrachter, zu unserer Überraschung mit wissend-schlauen Blick begegnet und damit uns nicht nur zum Nachdenken über unsere Vorurteile mit Bezug auf unsere vermeintlich primitiven Vorläufer und unsere eigene Position in der Geschichte der Menschheit veranlasst, sondern uns erkennen lässt, dass auch die Vergangenheit eine Zukunft hatte, wir uns also nicht nur als Produkt, sondern auch als Projektion früherer Zeiten verstehen können. Mit anderen Worten: In dieser Figur sind, darin dem Diskuswerfer vergleichbar, zwei verschiedene zeitliche Momente, das Vorgeschichtliche und das Jetzt, mit zwei unterschiedlichen Formen des Denkens nicht nur simultanisiert, sondern kulminieren in ihrem kritischen Blick vorbei an ihrem Betrachter in die gemeinsame Zukunft.

Abbildung 2: Homo sapiens (Ante-Neanderthaler-Figur), 2004, Landesmuseum für Vorgeschichte Halle; Ausführung: Elisabeth Daynes, Paris; Foto: Autor

Abb2_fehr_b1

Dass solche komplexen Zeitdarstellungen nicht nur in derart hoch organisierten Einzelfiguren, sondern auch als Organisation von Figuren in der Fläche möglich sind, möchte ich an einem Gemälde von Eduard Degas, dem Gruppenbild des

³ Diskobol des Myron, Museo Nazionale Romano; römische Kopie aus dem 2. Jh. n. Chr. (Marmor) nach dem Original (Bronze) aus dem 5. Jh. v. Chr..

⁴ Laut Auskunft des Museums wurde die "Ante-Neanderthaler-Figur" (aus dem Altpaläolithikum) anhand von Knochen verschiedener Individuen aus verschiedenen Teilen Europas rekonstruiert, die allerdings gleichen Geschlechts, möglichst gleicher Statur und etwa gleichen Lebensalters waren. Die Figur wurde von Elisabeth Daynes, Paris geschaffen; die Idee für die Pose der Figur entstand aus der Zusammenarbeit der Künstlerin mit dem Gestalter des Museums für Vorgeschichte, Juray Lipták.

Comte Lepic mit seinen Töchtern aus dem Jahre 1886, anzudeuten versuchen⁵ (Abbildung 3). Dieses Bild habe ich ausgewählt, weil es im Unterschied zu beiden genannten Beispielen nicht eine kontrollierte Aktion, sondern die für einen Platz typische Erfahrung der Kontingenz von Bewegungen zum Thema hat. So sehen wir den Grafen mit seinen Töchtern in jeweils unterschiedlicher Haltung in verschiedene Richtungen aus dem Bild heraus orientiert oder in Bewegung dargestellt; den Hund, der parallel zur Bildfläche nach links gerichtet steht; einen halb angeschnittenen Mann links im Bild, der auf den Grafen und seine Töchter schaut; oben ein parallel zur Bildfläche trabendes Pferd; hinten den Eingang in die Tuilerien und, nicht zuletzt, eine große leere Fläche, eben den Platz, auf dem dies alles zugleich geschieht.

Abbildung 3,4: Eduard Degas, Place de la Concorde, 1886; Quelle ?
Abb3_fehr_b2, Abb.4_fehr_b2

Man könnte denken, es handle sich um ein Gemälde nach einer Momentfotografie, die zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Bildes gerade allgemein verfügbar geworden war. Doch lässt sich eine solche Situation nicht fotografieren. Vielmehr haben wir es bei Degas' Gemälde mit einer Reflexion der Momentfotografie zu tun, mit einem Bild, in dem die Kontingenz der Situation nicht nur durch deren typische Merkmale, dem Anschnitt von Figuren und Szenen, dem Unzusammenhang der Motive und der Divergenz der einzelnen Bewegungs- und Richtungsmotive zum Thema gemacht, sondern durch Komposition, durch den geradezu konstruierten Aufbau des Bildes gesteigert zur Anschauung gebracht wird. Diese Konstruktion, über die Degas die Malerei gegenüber der Fotografie in Stellung bringt, lässt sich am einfachsten über ein von den Motiven abstrahierendes Liniensystem erkennen, wie es in Abbildung 4, auf das Wesentliche reduziert, zu sehen ist. Es ist dann beispielsweise zu erkennen, dass das Bild mehrfach über den Goldenen Schnitt organisiert ist und in ihm, ich kann dies hier nur andeuten, die Dreiecksform eine große Rolle spielt, die vom Schirm und der Zigarre des Comte gebildet wird. Ohne diese beiden, anscheinend zufällig so angeordneten Attribute verliert, wie hier experimentell gezeigt, nicht nur der Comte seinen Halt, sondern wirken die verschiedenen Bewegungsmomente wie erstarrt und unmotiviert. Für die Organisation des Bildganzen spielt dabei die Spitze des Schirms die womöglich wichtigste Rolle. Denn im Schnittpunkt des vertikalen und horizontalen Goldenen Schnitts des Bildes gelegen, ist sie auch der Dreh- und Ankerpunkt für die wichtigsten Richtungswerte innerhalb der Komposition.

Für die Frage, was über eine bildliche Darstellung im Sinne einer Erzählung zur Anschauung kommen kann, spielen also nicht nur die Ikonographie einer Figur, ihre Gesten, Attribute und ihre Organisation im Sinne eines Ausdrucks oder einer Bewegung eine Rolle, sondern ebenso, wie an Degas Bild angedeutet, ihre Position im Verhältnis zu anderen Bildelementen und der Bildfläche selbst. Wenn es nun dem künstlerischen Arbeiten vorbehalten bleibt, alle Elemente einer Darstellung durch ihre Gestaltung optimal aufeinander beziehen und zu einem Ganzen organisieren zu können, so lässt sich über die Betrachtung und Analyse entsprechender Bilder jedoch Einiges für den Umgang auch mit vorgegebenen Objekten in definierten Räumen, also im musealen Setting gewinnen. Und dies gilt nicht nur für die Analyse entsprechender Arrangements, sondern auch für die Frage, wie sich Objekte in Vitrinen und anderen Schaumöbeln aufstellen lassen. Denn, auch wenn dies die Gestalter gerne übersehen: Alles, was und wie etwas gezeigt wird, wird von den Betrachtern immer wahrgenommen; und es ist nur eine Frage des Trainings darauf achten und formulieren zu können, welche Bedeutungen durch die Arrangements entstehen und wo und warum es zu den nicht seltenen Kollisionen zwischen den Bedeutungen kommt, die sich einerseits

⁵ Im folgenden Abschnitt stütze ich meine Argumentation auf Max Imdahl, Die Momentfotografie und "Le Comte Lepic" von Eduard Degas (1970), in: Angeli Janhsen-Vukicevic (Hrsg.), Max Imdahl – Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften, Band 1, Frankfurt 1996, S. 181-193.

über die Aufstellung der Objekte und andererseits die über in Texten formulierten Zuschreibungen ergeben.

Die komplexeren Formen bildlicher Darstellungen, es sind hier für den westeuropäischen Raum nur vier bis fünf zu unterscheiden, möchte ich hier an historischen Beispielen anzudeuten versuchen. Es sind dies der kontinuierende, der komplettierende, der hieroglyphische, der distinguierende und der dialektische Stil, wobei natürlich auch Mischformen zu verzeichnen sind.

Den kontinuierenden Stil hat Franz Wickhoff am Beispiel der Trajansäule (Abbildung 5) exemplarisch erläutert:

„Ununterbrochen folgen sich dort die Darstellungen der kaiserlichen Feldzüge. Wir wollen nur ein Stück davon betrachten. Zu Beginn (...) verlässt der Kaiser das Winterquartier, er schreitet zum Hafen, um sich einzuschiffen, und, wie wir weiter fortschreiten, finden wir ihn sogleich wieder in der kaiserlichen Barke sitzen, wo er, wie gewohnt, alle Mühen des Krieges mitzutragen, selbst das Ruder führt. (...) Dreiundzwanzigmal erscheint der Kaiser in der Darstellung dieses einen Feldzugs, und wenn wir die dreiundzwanzig Windungen der Säule umschreiten, finden wir ihn über neunzigmal. (...) Das Kunstmittel der beständigen Wiederholung (der Kaiserfigur), das dem denkenden Verstande die Einheit zu zerreißen scheint, erregt hier die Phantasie des Betrachters, der (...) die Empfindung heim trägt, als hätte er den ganzen Krieg an der Seite des Kaisers mitgemacht.“⁶

Abbildung 5: Kopie der Trajansäule im Victoria & Albert-Museum, London; Foto: Autor
Abb5_fehr_b1

Es ist schon nach dieser Beschreibung klar, dass der kontinuierende Stil sehr viele Ähnlichkeiten mit der Struktur von Wortsprachlichen Texten aufweist. Allerdings ist der große Unterschied zu Texten, dass die kontinuierende Erzählweise auch da, wo sie, wie zum Beispiel bei Lorenzo Ghibertis Türen für das Baptisterium am Dom in Florenz, nicht in streifenförmigen Bildern, sondern im Rahmen eines Bildes auftritt, die verschiedenen Phasen des dargestellten Ereignisses überschauen lässt.

Als eine weitere Erzählstruktur hat Wickhoff den komplettierenden Stil definiert und an der so genannten Francoisvase des Klitias, die den Tod des Troilus zum Thema hat (Abbildung 6), beschrieben:

"Alles, was auf den Tod des Troilus Bezug hat, soll vollständig gesehen werden. Alle zeitlich getrennten Folgen dieses Ereignisses sollen vollständig übersehen werden. Es wird uns noch dazu erst im Zustande der Vorbereitung gezeigt, um auch nach rückwärts die Handlung zu komplettieren."⁷

Abbildung 6: François Krater, 570 v. Chr., Archäologisches Museum Florenz; Foto: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_archeologico_di_Firenze,_Vaso_Fran%27ois_2-2008-11-23.JPG

Darstellungen im kontinuierenden und komplettierenden Stil sind vor allem dann vergleichbar, wenn sie in streifenförmigen Kompositionen auftreten. In jedem Fall erfordern sie immer eine sukzessive Betrachtungsweise. Im Unterschied zum kontinuierenden Darstellungsprinzip treten beim komplettierenden jedoch in den verschiedenen, jeweils ein eigenes Erzähl- bzw. Zeitmoment repräsentierenden Szenen identische Figuren nie mehrfach auf und sind sie häufig in eine Haupt- und eine Reihe von Nebenszenen strukturiert. Die Nebenszenen sind dann links und rechts von der Hauptszene angelegt, so dass deren Zeitmoment durch die Zeitmomente der Nebenszenen in die Vergangenheit und die Zukunft, das heißt,

⁶ Franz Wickhoff, Römische Kunst, in: M. Dvorak, Die Schriften Franz Wickhoffs, Bd. 3, Berlin 1912, S. 14. Der Comic-Strip ist die moderne Form des kontinuierenden Stils.

⁷ Wickhoff, a.a.O., S. 14.

die Haupthandlung durch eine bereits geschehene sowie eine noch bevorstehende Handlung komplettiert werden.

Eine Differenzierung der komplettierenden Erzählstruktur hat Nikolaus Himmelmann-Wildschütz aus der Beobachtung entwickelt, dass bei archaischen Darstellungen häufig ein vorab fixiertes Figurenvokabular zu Szenen kombiniert wird. Diese Erzählstruktur hat er deshalb als hieroglyphische Erzählweise bezeichnet und folgendermaßen definiert:

1. Es handelt sich um geschlossene, meist von einem Mittelmotiv symmetrisch entwickelte Kompositionen, in denen jedes Detail aus dem formalen Zusammenhang des Ganzen seinen Platz bekommt.

2. Trotz der offensichtlichen Geschlossenheit des Bildes wird keine einheitliche Situation dargestellt. Manchmal scheint es zwar so, als herrsche eine Haupthandlung vor, der sich das andere nur 'komplettiv' einfüge. Prinzipiell hat aber jede Figur und jeder Gegenstand seinen eigenen Erzählwert, der auf eine Grundsituation, wenn sie denn überhaupt vorläge, nicht bezogen werden kann. Jede Figur trägt sozusagen ihre Erzählung am Leibe.

3. Trotz ihres unabhängigen Erzählwertes sind die Figuren nicht unabhängig für sich stehende Teile, sondern greifen kräftig ins Ganze der geschlossenen Darstellung ein (...). Die einzelne 'Hieroglyphe' ist kommunikationsfähig, ja aus einer Art Bewegungsüberschuss drängt sie geradezu, an der Handlung anderer Figuren, die zum Teil ganz anderen Episoden verkörpern, teilzunehmen."⁸

Die hieroglyphische Erzählweise (Abbildung 7) kennt also weder die Einheit des Raumes noch der Zeit, entwickelt allerdings geschlossene Bildformen, ohne dass sich ein erzählerischer Rahmen benennen ließe.

Abbildung 7: Attische Schale, Museum antiker Kleinkunst München, Foto: nach Himmelmann- Wildschütz, a.a.O., Tafel 7

Dies nun ist nun das entscheidende Merkmal der von Wickhoff als distinguierend benannten Erzählstruktur.⁹ Von der komplettierenden und kontinuierenden Erzählform unterscheidet sie sich vor allem darin, dass sie keine sukzessive Betrachtungsweise erfordert, sondern eine Erzählung in einer komplexen, simultan überschaubaren Anschauungseinheit vergegenwärtigt. Und zwar handelt es sich bei Darstellungen im distinguierenden Stil in der Regel um die Darstellung des prägnanten Moments¹⁰ eines Ereignisses, wobei diese prägnante, szenisch Sinn tragende Konstellation nicht als ein absolut gesetzter zeitlicher Ausschnitt (wie dies etwa beim Bild von Degas der Fall ist), sondern als ein Ereignis in der Zeit visualisiert ist.¹¹ Mit anderen Worten gesagt: Für die distinguierende Erzählstruktur charakteristisch ist das so genannte Ereignisbild, in dem zwar die Einheit des Ortes und die Einheit der Zeit gegeben sind, doch nicht notwendig eine Einheit der Handlung. Vielmehr kann die distinguierende Ereignisdarstellung unterschiedliche Handlungsmomente in einem simultan überschaubaren Zusammenhang zur Anschauung bringen, wobei alle Figuren immer nur ein einziges Mal auftreten. Dies ist der wichtigste Grund dafür, dass Darstellungen im distinguierenden Stil sich von der sukzessiven Struktur von Texten lösen können und die Möglichkeit bieten, auch als Interpretationen von Texten angelegt zu werden und zu wirken.

⁸ Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*, in: *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Jg. 1967, Nr. 2, Wiesbaden 1967, S. 81.

⁹ Wickhoff, a.a.O., S. 9 f.

¹⁰ Wickhoff, a.a.O., S. 10.

¹¹ Ein klassisches Beispiel für diesen Stil ist die Darstellung der "Hochzeit zu Kana" von Giotto in der Arena-Kapelle. Vgl. dazu Max Imdahl, *Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giottos*, in: R. Kosseleck und W.-D. Stempel (Hrsg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973, S. 156 ff., siehe Abbildung 8.

Abbildung 8: Giotto di Bondone, Hochzeit zu Kana, Capella degli Scrovegni, Padua; Foto: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto - Scrovegni - -24- - Marriage at Cana.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_24_-_Marriage_at_Cana.jpg)

Diese besondere Eigenschaft teilt die distinguierende mit der dialektischen Narrationsstruktur, die:

1. einen nicht zeitlich, sondern thematisch geordneten szenischen Zusammenhang vor Augen stellt,
2. gleichwohl eine Zeitdarstellung erlaubt, doch nur als Funktion des thematischen Zusammenhangs,
3. auf mindestens zwei "antithetischen" und einem "dialektischen" Element aufbaut,
4. als Aufhebung oder Synthesis dieser Elemente ein im (Wickhoff'schen Sinn) prägnantes Moment erkennen lässt und somit,
5. indem sie einen Handlungszusammenhang innerhalb einer simultan überschaubaren szenischen Situation vergegenwärtigt, das dargestellte Geschehen als ein Ereignis visualisiert, das allerdings keinen realistischen Charakter hat.¹²

Das heißt, die dialektische Erzählstruktur lässt zwar wie die distinguierende ein prägnantes Moment des dargestellten Ereignisses erkennen, doch ist dies vor allem thematisch, gewissermaßen als Botschaft zur Anschauung gebracht und der zeitlichen Struktur übergeordnet. Ein gutes Beispiel für den dialektischen Stil ist die Darstellung des Brudermords auf den Hildesheimer Bronzetüren aus dem Jahr 1007 (Abbildung 9), in der die Ermordung Abels mit der Verfluchung Kains durch den Schöpfer in einen sinnfälligen bildlichen Zusammenhang gebracht ist, der über die reine Illustration der Ereignisse weit hinaus geht, indem hier Kain tatsächlich als Mörder gezeigt wird.

Abbildung 9: Kopie der Hildesheimer Bronzetüre im Victoria & Albert-Museum London, linkes Türblatt, unterstes Feld; Foto: Autor

III.

Was lässt sich nun aus der Kenntnis solcher Erzählstrukturen für die Frage gewinnen, wie Dinge innerhalb eines musealen Settings gezeigt, also für die Darstellung von Erkenntnissen eingesetzt werden können? Ich glaube, zunächst lässt sich mit ihrer Hilfe vor allem der Blick auf die Eigentümlichkeiten der musealen "Erzählweise" und ihren Anspruch schärfen, eben kein Erzählstil, sondern eine wissenschaftliche Form der Darbietung von Dingen zu sein.

So kennzeichnet die wissenschaftliche motivierte Ausstellungsweise, alles zu vermeiden, was dazu führen könnte, dass die Dinge in den Vitrinen untereinander in Beziehung treten und ihr Beieinander in irgendeiner Form im Sinne einer Erzählung gedeutet werden könnte. Dies wird meistens dadurch zu erreichen versucht, dass die Dinge vereinzelt oder entlang einfachster geometrischer Grundformen und mit ihrer angenommenen oder tatsächlichen Schauseite auf die Betrachter hin orientiert platziert, also so gezeigt werden, dass sie weder eine Art Eigenleben entwickeln können, noch als irgendwie bewertet erscheinen. Das wissenschaftlich begründete Ausstellen hat daher in der Regel den Charakter des Vorführens, des Vorlegens und oder des Herausstellens, durch das die Dinge den Blicken ihrer Betrachter ungehindert ausgesetzt werden und das ihre gewissermaßen von allen Nebeneffekten unbeeinträchtigte Wahrnehmung ermöglichen soll. Kommt, wie in neu eingerichteten Ausstellungen häufig zu beobachten, noch ein Ausleuchten der Dinge hinzu, so haben wir es mit einem ausgesprochenen Zur-Schau-Stellen zu tun, einem Präsentieren im vollen Umfang

¹² Vgl. Michael Fehr, Zur Ikonographie und Erzählstruktur der Hildesheimer Bronzetüren, Bochum 1978, S. 122.

der Wortbedeutung: dem anbietenden Gegenwärtigmachen durch eine spezifische Form der Verdinglichung, durch Ästhetisierung.

Die wissenschaftliche Präsentation ist daher keineswegs so neutral, wie sie gehandelt wird. Vielmehr ist sie nur eine besondere Form der Erzählweise, über die sich das Museum als eine Disziplinierungsanstalt und als ein Ort offenbart, an dem die Dinge, nachdem ihnen noch die letzte Fünkchen Leben ausgetrieben¹³ und sie von den Spuren ihrer Herkunft oder ihres vormaligen Gebrauchswerts gereinigt wurden, zu Materialien gemacht werden, die alsdann, mit objektivierenden Zuschreibungen versehen, in das große Gebäude der Wissenschaften eingebaut werden können. Präsentationen in Museen erzählen daher immer und zu allererst von der Beherrschung und Beherrschbarkeit der Welt, indem sie diese anhand der Verfügung und Verfügbarkeit über Dinge demonstrieren.¹⁴ Diese Botschaft jedes seine Sammlungen auf diese Weise präsentierenden Museums nehmen wir als Betrachter von Exponaten immer, wenn auch meistens nicht bewusst, wahr. Und sie ist der Anlass für ein spezifisches Unbehagen in solchen Museen, nicht nur, weil durch diese Art der Präsentation die natürliche Distanz, die wir fremden Dingen gegenüber normalerweise an den Tag legen, aufgehoben ist, sondern weil wir diese Botschaft unwillkürlich auf uns selbst rückprojizieren, also angesichts der zur Schau gestellten Exponate uns selbst potentiell den wissenschaftlichen Präsentationsmodi unterworfen sehen.¹⁵ In jedem Fall aber wird durch diese Botschaft ein unmittelbares, womöglich naiv staunendes Verhältnis gegenüber der Welt unmöglich gemacht und damit die wesentliche Grundbedingung für die Curiositas: das selbst Entdecken, Beobachten und sich behutsam Nähern Können, erschwert, wenn nicht ganz außer Kraft gesetzt.

Hier lässt sich erkennen, warum zunehmend mehr Museen, die mit nicht speziell für die Anschauung gemachten Gegenständen, also mit Bildern umgehen, auf Vermittlungsangebote insbesondere durch Bild-Medien setzen: Denn mit deren Einsatz verbindet sich die Hoffnung, auch in solchen Museen eine Wahrnehmungsmodalität etablieren zu können, die sich in der Regel nur in Kunstmuseen einstellt, und das ist die Möglichkeit zu Beobachten. Denn wenn wir Bilder sehen, dann sehen wir Artefakte, die eine bestimmte Wahrnehmung und Auffassung auf die Welt zur Anschauung bringen, können also nicht nur sehen, was, sondern auch wie etwas von jemanden wahrgenommen und als Bild gefasst wurde, und stehen damit immer - zumindest strukturell - in einer Dialogsituation mit den jeweiligen Autoren. Genau diese Dialogsituation ist aber bei den wissenschaftlichen Präsentationen nicht gegeben, weil die Kuratoren sich hier hinter dem objektivierenden Präsentationsmodus und den einschlägigen Vermittlungsangeboten gewissermaßen verschanzen, jedenfalls nicht als Autoren der Displays zu erkennen geben bzw. nicht ohne Umstände als solche erkennbar sind. Die anonymisierte und einseitige Kommunikationsstruktur von wissenschaftlichen Präsentationen wird aber durch die medialen Vermittlungsangebote nicht nur nicht aufgehoben, sondern eher noch verstärkt. Denn die Audioguides, Audiovisualia und sonstigen technischen Vermittlungsangebote wie im Übrigen auch die meisten szenografischen Inszenierungen sind allem Anschein zu Trotz ja nichts anderes als mediale Aufbereitungen von Objekt-Zuschreibungen, also Informationen, mit denen die

¹³ Diese Form des Vorzeigens wirkt im Übrigen häufig so, als müsse man sich dem möglichen Zauber der Objekte schützen und dazu noch einmal "töten" Jedenfalls lässt sich die Vitrinisierung nicht nur als Schutz der Objekte vor den Betrachtern, sondern auch als Schutz der Betrachter vor dem möglichen Voodoo der Objekte verstehen.

¹⁴ Hier ist festzuhalten, dass insbesondere in historischen und kulturhistorischen Museen, nicht selten aber auch in naturhistorischen Museen die Ausstellungsstücke als Belege für unabhängig von ihnen aufgestellte Theorien oder zur Illustration von Erzählungen dienen, die auf der Basis von Texten entwickelt werden. Ein gutes Beispiel dafür ist die Ständige Ausstellung des Deutschen Historischen Museums in Berlin.

¹⁵ So ließe sich das eigentümlich gehemmte Verhalten vieler Museumsbesucher nicht nur damit erklären, dass sie hier beim Betrachten der Exponate offen durch Aufsichtspersonal beobachtet werden, sondern möglicherweise als eine Art unbewusster Rapport zur Erfahrung des Exponiert-Seins selbst.

Institutionen ihre Autorität gegenüber ihren Besuchern gewissermaßen bis ins Absolute stärken können, weil diese aufgrund ihrer technischen Geschlossenheit und ihres immersiven Charakters nur noch rezipiert werden können, zumindest jedoch einen Dialog, wie er zum Beispiel bei Führungen möglich ist, in der Regel vollkommen unmöglich machen.

Als Alternative zu dieser Medialisierung schlage ich vor, Dinge im Museum so zu zeigen, dass ihre Betrachter zu Beobachtern werden, also sehen und erkennen können, dass auch im Museum Dinge gebraucht, also aufgrund eines bestimmten Erkenntnisinteresses aufbewahrt und mit einer bestimmten Intention zur Anschauung gebracht werden, mithin im Prinzip gerade so, wie wir dies aus bildlichen Darstellungen kennen. Denn angesichts der umfassenden Informationsmöglichkeiten, die uns über die Medien zur Verfügung stehen, kann es im Museum mit seinen notwendig begrenzten und häufig kontingenten Beständen nicht mehr darum gehen, weiter irgendwelche Fakten zu präsentieren, sondern kann seine Funktion nur darin bestehen, anhand seiner Bestände nachvollziehbar zu machen, wie Wissen generiert wird, was Wissenschaft bedeutet und wie sie eingesetzt wird respektive eingesetzt werden kann. Eine Neukonzeption des Museums in diesem Sinne hätte zur Konsequenz, dass die technisch ausgebaute Repräsentationsfunktion der Museen aufgegeben werden müsste und diejenigen, die ein Museum aufsuchen, nicht länger als Besucher, sondern als Nutzer verstanden würden, also als Individuen, die – zumindest in öffentlichen Häusern – das Recht hätten, nach Maßgabe ihrer Interessen nachzufragen und gegebenenfalls mit den Kuratoren über das, was das Museum zeigt, in einen Dialog zu treten.

An dieser Stelle kommen die bildlichen Erzählstrukturen als eine Möglichkeit ins Spiel, die allfälligen Präsentationsformen zu überwinden und mit und aus den Sammlungen selbst Bedeutung und Wissen zu erzeugen, indem ihr Gebrauch für entsprechende Argumentationen offen zur Anschauung gebracht würde. Dabei dürften vor allem die Erzählstrukturen von Interesse sein, die, wie die komplettierende, die hieroglyphische, die distinguierende und die dialektische nicht auf einer linear-zeitlichen Darstellungsweise und damit auf einer iterativen Struktur aufbauen, sondern unterschiedliche zeitliche Momente anhand nur einmal vorkommender Elemente¹⁶ in einer nicht-zeitlichen, Sinn stiftenden Entität zu integrieren vermögen. Generelle Regel für entsprechende Versuche müsste dabei sein, das Bei- oder Miteinander der ausgestellten Dinge so zu organisieren, dass ihre Betrachter immer auch eine Beobachterposition einnehmen können, ihnen also die Entscheidung freisteht, in die entsprechenden Ensembles zumindest gedanklich einzutreten, sich darin zu positionieren und als historisches und moralisches Subjekt zu engagieren.

Klassisches Beispiel für ein solches Museum, das ein Betrachten und Beobachten ermöglicht und seine Besucher in die Rolle von Kuratoren setzt, bleibt aber das Sir John Soane-Museum in London, das zum Glück einer Medialisierung bisher entgangen ist.¹⁷ Dieses Museum ist nicht nach Perspektiven konstruiert, sondern bietet stattdessen Ansichten, Durch- und Rückblicke und entfaltet, auf Vieldeutigkeit und Ambivalenz hin angelegt, sein Material so im Raum, dass es seine Besucher regelrecht umfängt. So wird es zu einem Setting, in dem man sich seiner selbst als Beobachter bewusst wird, also zu beobachten beginnt, wie man sich verhält, wie man beobachtet und sich orientiert und dabei sich selbst als freies Subjekt gegenüber den Exponaten oder im Raum erfährt. Induziert wird diese Selbstbeobachtung aber nicht zuletzt dadurch, dass man in diesem Museum

¹⁶ Linear-zeitliche Darstellungsweisen bauen darauf auf, dass das Hauptelement der "Erzählung" wiederholt gezeigt werden kann; angesichts des Umstands, dass in den meisten Sammlungen Objekte nur einmal zur Verfügung stehen oder überhaupt nur einmal existieren, sind solche Darstellungsweisen nicht realisierbar.

¹⁷ Zur Bedeutung des seit 1837 mehr oder weniger unverändert erhaltenen und öffentlich zugänglichen Sir John Soane-Museums vgl. auch: Donald Preziosi, *Brain of the Earth's Body. Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*, Minneapolis/London 2003, S. 63 ff. Vgl. zum Folgenden auch: Michael Fehr, *Krise der Maße im Museum*, in: Roland Burkholz, Christel Gärtner, Ferdinand Zehentreiter (Hrsg.), *Materialität des Geistes. Zur Sache Kultur – im Diskurs mit Ulrich Oevermann, Weilerswist 2001*, S. 331-352.

zu beobachten beginnt, wie andere Beobachter/Besucher beobachten, was sie sich anschauen, was sie fragen, wo sie verweilen, auf was einander aufmerksam machen und wie sie in diesem Setting erscheinen. Kurz: im Sir Soane's Museum hat man nicht nur die Chance, die übliche Besucherrolle in Museen, die Rolle und Haltung als Rezipient, aufgeben zu können, sondern kann, ja muss wie ein Sammler auftreten, als ein Beobachter, der nach Maßgabe seiner eigenen Interesse auswählt und bestimmt, was er wie betrachten und beobachten will.

Allerdings ergibt sich die Vieldeutigkeit und Ambivalenz dieses Museums nicht nur aus der Wahrnehmung in heutiger Sicht, sondern ist das Ergebnis einer ebenso gezielten Sammlungstätigkeit wie eines überlegten, immer wieder revidierten Arrangements der Sammlungen, die sehr bewusst mit rhetorischen Mitteln umgeht und dieses Haus als die Urform eines *ironischen Museums* verstehen lässt.¹⁸

Abbildung 10: Blick in den Modellroom im Chamber Floor, Sir John Soane-Museum London; Reproduktion von Tafel 38 aus "Description", 1835, nach John Elsner, The House and Museum of Sir John Soane, in: John Elsner and Roger Cardinal (Ed.), The Cultures of Collecting, Cambridge, Mass., 1994, S. 161.

Abb10_fehr_b1

Was dies bedeuten kann, lässt sich am deutlichsten am sogenannten *Model Room* (Abbildung 10) des Hauses erfahren, mit dem Soane mehrfach im Hause umherzog, bis er 1835 seinen heutigen Platz in der 2. Etage, dem ehemaligen Schlafzimmer seiner Frau, fand: Architekturmodelle waren ein besonderes Steckenpferd von Sir Soane.¹⁹ Er besaß über einhundert Modelle der von ihm selbst gebauten Häuser und darüber hinaus etwa zwanzig Gipsmodelle antiker Gebäude in ihrem originalen, das heißt rekonstruierten Zustand, weiterhin vierzehn Modelle aus Kork, die antike Gebäude in ihrem aktuellen, also ruinierten Zustand veranschaulichen. Die meisten Modelle wurden im *Model Room* gezeigt. Dieser wurde von einem Ausstellungsmöbel beherrscht, das speziell für Soane's Haupt- und Lieblingsstück in dieser Sammlung, einem Korkmodell der Ruinen von Pompeji im Zustand von 1820, angefertigt worden war. Damit ergab sich hier nicht nur mit einer um geographische und zeitliche Distanzen völlig unbekümmerte Versammlung der berühmtesten Gebäude der Antike, sondern eine sehr eigentümliche Konfrontationsstruktur, in der die tatsächlichen Ruinen dieser Gebäude als Korkmodelle Gebäuden in einem nicht mehr erhaltenem, einem angenommenen ursprünglichen Zustand, in einer idealen Form also, als Gipsmodelle konfrontiert wurden. Dabei repräsentierten diese Modelle nicht nur die wichtigsten Referenzstücke für Soane's eigene Bauten, deren bedeutendste Beispiele in Holzmodellen in der untersten Etage des Ausstellungsmöbels präsentiert waren, sondern – klar unterschieden als Kork- oder Gipsmodelle – die beiden Ideale der Romantik: Ruine und originales Meisterwerk, wobei einzelne Gebäude sowohl als Ruine als auch im rekonstruierten idealen Zustand erscheinen. Zusätzlich dazu verweist Soane in seinen *Descriptions* darauf hin, dass in seinem Museum reale Fragmente der in den Modellen dargestellten Gebäude zu finden seien, so zum Beispiel Kapitelle von der Villa Adriani oder einige Pilaster vom Pantheon. Wir haben es hier also mit einer systematischen Verschränkung unterschiedlicher Darstellungs- und Argumentationsmethoden zu tun. Und zwar zum Einen über die synechdotische Strategie, mit Hilfe von realen

¹⁸ Diesen Begriff entwickelte der britische Historiker Stephan Bann gegen die Eintönigkeit der Geschichtsmuseen. Er forderte damit "alternative, doch nicht gänzlich widersprüchliche Lesarten der ausgestellten Objekte" und schlug vor, dass man sich dabei "sowohl der integrativen, verbindenden Mechanismen der Synekdoche als auch der dispersiven, isolierenden Mechanismen der Metonymie bedienen" könne, doch nicht darauf abzielen solle, diese zu hierarchisieren, sondern für wechselnde Bewusstseins- und Wahrnehmungsmöglichkeiten des Publikums zu nutzen." Stephen Bann, *Das ironische Museum*, in: Jörn Rüsen et. al. (Hg.), *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Paffenweiler 1988, S. 63.

¹⁹ Sir John Soane (1753-1837) war ein erfolgreicher Architekt und baute, neben zahllosen Landhäusern, die Bank of England und verschiedene Regierungsgebäude.

Fragmenten die wahre Größe der betreffenden Bauwerke in der Phantasie entstehen zu lassen, und zum Anderen mit einer pars-pro-toto-Strategie, über die hier die gesamte Antike auf einem Tisch verfügbar gemacht wird – wobei diese Modellwelt wiederum im synechdotischen Sinn als Modell für die Realität zu verstehen ist, die der Architekt Soane ja nachhaltig mitgestalten konnte und wollte. Den entscheidenden Hinweis hierauf gibt der Umstand, dass der *Model Room*, bevor er seinen heutigen Platz fand, im Dachgeschoß des Hauses lokalisiert war, einem Raum, von dem aus man die City Londons überblicken und die realen – aufgrund der Entfernung auf Modellmaß verkleinerten – Gebäude im Zusammenhang mit den Modellen wahrnehmen konnte. Soane's Haus und Museum bekam damit selbst einen strategischen Platz im Gebäudeensemble der Stadt, eine Bedeutung, die keineswegs zufällig entstand, sondern dem Anspruch des Hausherrn, eine Schule für Architekten zu begründen, entsprach.

Allerdings hat Soane diese Ansprüche nie selbst artikuliert, sondern über eine – vermutlich fiktive – zweite Stimme, die Stimme einer Frau mit Namen Barbara Hofland zu Gehör gebracht. Ihre Kommentare ergänzen, in den letzten *Descriptions* als Anhang in kleinerer Schrift veröffentlicht, Soane's eigene, trocken-distanzierte Aufzählungen in unerwartet poetischer Weise, indem sie sich unmittelbar auf das Museum beziehen, seine Sammlungen und es selbst als Realität setzen und vergessen lassen, dass es Modelle sind, die hier beschrieben werden.²⁰

Literatur

Bann, Stephen: „Das ironische Museum“, in: Jörn Rüsen et. al. (Hg.), *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Paffenweiler: Verlag 1988, S. 63.

Elsner, John: „The House and Museum of Sir John Soane“, in: John Elsner and Roger Cardinal (Ed.), *The Cultures of Collecting*, Cambridge, Mass.: Reaction Books Ltd. 1994, S. 168.

Fehr, Michael: *Zur Ikonographie und Erzählstruktur der Hildesheimer Bronzetüren*, Bochum Verlag 1978.

Fehr, Michael: „Krise der Muße im Museum“, in: Roland Burkholz, Christel Gärtner, Ferdinand Zehentreiter (Hg.), *Materialität des Geistes. Zur Sache Kultur – im Diskurs mit Ulrich Oevermann*, Weilerswist: Verlbrück Wissenschaft 2001, S. 331-352.

Himmelman-Wildschütz, Nikolaus: „Erzählung und Figur in der archaischen Kunst“, in: *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Jg. 1967, Nr. 2, Wiesbaden: Verlag 1967, S. 81.

²⁰ "Our first attention is fixed perforce upon Pompeii; for what subject so powerful and terrible in its general character – so affecting in details, could arrest the mind of man, or employ his faculties, either in actual research or ideal supposition? – The excavations made when this model was finished shew us a Temple of Isis, which must have been very splendid, an amphitheatre capable of containing fifteen thousand persons, and a theatre for tragedy which could accommodate five thousand. (...) There is also a basilica where justice was administered, a forum, numerous shops, and private houses, each proving, from its situation with regard to culinary utensils and food preparing for use, how sudden as well as terrible was the destruction which overwhelmed the inhabitants, and rendered its site unknown for ages, blotting out its very existence from the earth. (...)" Zitiert nach: John Elsner, *The House and Museum of Sir John Soane*, in: John Elsner and Roger Cardinal (Ed.), *The Cultures of Collecting*, Cambridge, Mass., 1994, S. 168.

Imdahl, Max: „Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giottos“, in: R. Koselleck und W.-D. Stempel (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München: Verlag 1973, S. 156 ff.

Imdahl, Max: „Die Momentfotografie und "Le Comte Lepic" von Eduard Degas (1970)“, in: Angeli Janhsen-Vukicevic (Hg.), *Max Imdahl – Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften, Band 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 181-193.

Preziosi, Donald: *Brain of the Earth's Body. Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2003.

Wickhoff, Franz: „Römische Kunst“, in: M. Dvorak, *Die Schriften Franz Wickhoffs*, Bd. 3, Berlin: Verlag 1912, S. 14.