

Michael Fehr

KRISE DER MUßE IM MUSEUM

Daß die Muße als eine wesentliche Bedingung für ästhetische Erfahrung in eine fundamentale Krise geraten ist, zeigt sich vor allem an ihrem klassischen Ort, dem Kunstmuseum: Denn gerade hier, wo Muße zu haben und auszuüben nicht nur gesellschaftlich sanktioniert, sondern anerkannt ist als Modus, in dem allein Zugang gewonnen werden kann zu dem, was sich eben nur in selbstgenügsamer Wahrnehmung erschließen läßt, werden sowohl ihre Voraussetzungen, das typisch museale Setting, als auch sie selbst als eine spezifische, dieses Setting nutzende Form des Handelns-Könnens nach meiner Beobachtung in aller Regel negativ erlebt: Allein und sich selbst überlassen, konfrontiert mit Gegenständen, deren Bedeutung sich nicht über zweckrationale Routinen erschließen, in einem Raum, in dem die Gesetze der Konsumgesellschaft außer kraft gesetzt sind: in dem die Neutralisierung von Unbekanntem durch Aneignung ausgeschlossen ist und in dem infolgedessen sich das eigene Verhalten in spezifisch auffälliger Weise bricht, reagieren viele zeitgenössische Museumsbesucher zumal angesichts von (noch) nicht kodifizierten Exponaten typischerweise hilflos ängstlich bis abwehrend aggressiv oder suchen im institutionellen Rahmen des Museums nach Haltepunkten, um dieses krisenhafte Erlebnis zu vermeiden und aufzulösen.¹ Das Museum als ein im Vergleich zu den Medien relativ gering strukturierter, 'kalter' und passiv erscheinender Kontext fungiert dabei als sensibler Resonanzraum für den Umstand, daß im gesellschaftlichen Kontext Muße auszuüben gegenwärtig überhaupt häufig mit Angst besetzt erscheint, weil Muße mit Passivität gleichgesetzt und insofern als ein Modus verstanden wird, in dem man sich mehr oder weniger unkontrollierbaren Einflüssen ausliefert und dadurch in eine krisenhafte Situation geraten könnte, aus der man sich möglicherweise nicht mehr (ohne Hilfe) zu befreien vermag. Insofern ist der Besuch eines Kunstmuseums heute mehr oder weniger fest mit der Erwartung eines Krisenerlebnisse verbunden und werden eben schon deshalb die Kunstmuseen, und hierbei vor allem diejenigen, die sich mit zeitgenössischer Kunst beschäftigen, von der überwiegenden Mehrheit der Bevölkerung und dabei typischerweise gerade auch von Politikern gemieden. Zu diesem Befund, den auch die einschlägigen Statistiken eindeutig erkennen lassen, steht allerdings in bemerkenswertem Widerspruch, daß allenthalben neue Museen, gerade auch Kunstmuseen, mit Steuermitteln gebaut werden, meistens, um privat geeigneten Kunstbesitz einer allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Ich möchte im folgenden nicht nach den Ursachen für dieses vor allem in Deutschland auffällige Phänomen fragen – die wichtigsten darf man sicherlich im generell durch die Massenmedien veränderten Wahrnehmungsverhalten der Menschen erwarten² – und auch nicht die vielfältigen Aktivitäten untersuchen, mit denen man in den Museen dieser seit den 70er Jahren eindeutig zu verzeichnenden Entwicklung zu begegnen versucht – sie reichen von der Pädagogisierung des musealen Angebots und den allfälligen Inszenierungen von Events über die Einrichtung und Thematisierung der musealen Peripherie in Museum-Shops und Museum-Cafés bis zur Konzeption des Museumsbesuchs als einem erlebnisorientierten kulturtouristischen *Ready-made*. Vielmehr möchte ich an einem Fallbeispiel herausarbeiten, wie die Muße im Museum durch künstlerische Arbeit, also gewissermaßen endogen induziert, in die Krise kam, und diesem Beispiel ein anderes entgegenhalten, bei dem die selbstgenügsame Wahrnehmung offensichtlich lustvoll ausgeübt wird.

Meine Überlegungen fokussieren dabei vor allem auf einen unter systematischen Gesichtspunkten wenig beachteten, gleichwohl omnipräsenten Aspekt des Museumswesens: auf das eigentümliche Verhältnis zwischen den Exponaten und ihren verschiedenen Rahmungen durch das Museumsgehäuse sowie auf die in diesem

Verhältnis wirkende Dynamik. Denn es ist ja keineswegs so, daß der Besucher nur das wahrnehme, was er sehen soll, sondern gleichermaßen immer auch, wenn auch wahrscheinlich weniger bewußt, sieht und wahrnimmt, wie und auf welche Weise ihm etwas gezeigt wird. Mit anderen Worten, in einer Schausammlung ist immer auch das Verhältnis zwischen Exponat und dem Kontext, in dem es erfahren wird, und darüber zwangsläufig auch das Verhältnis zwischen Exponat und dem Kurator als demjenigen, der etwas ausstellt, also Gegenstände aus einem Bestand ausgewählt und in einen spezifischen Kontext gebracht hat oder ihn mit den Exponaten konstituiert, thematisch. Kurz, es geht darum, Schausammlungen nicht nur als Versammlungen von Artefakten bestimmter Individuen wahrzunehmen, sondern als einen intentionalen Zusammenhang, der, ähnlich wie die Exponate, hergestellt ist und als solcher erfahren wird oder zumindest erfahren werden kann. Das aber bedeutet, daß Schausammlungen - wie die in ihnen vorgezeigten Exponate - als Produkte wie als Wahrnehmungsgegenstände, "paradoxe Einheit(en) von Unmittelbarkeit und Vermitteltheit, von faktischem So-Sein und Kritisierbarkeit als Urteilen" bilden, denen eine jeweils spezifische Lösung des Dilemmas zwischen "Entscheidungszwang und Begründungsverpflichtung" zugrunde liegt.³ Das spezifisch Paradoxe der Schausammlung kann man dabei in den zuweilen fundamentalen Unterschieden sehen, die zwischen Ansprüchen einer angemessenen Wahrnehmung von Artefakten, zumal von Kunstwerken einerseits, und andererseits der 'Logik' des Museums bestehen, die seit der Moderne so gut wie ausschließlich der Rationalität der Naturwissenschaften nachempfunden ist, also zumeist historisch-genealogischen, mithin linearen Schemata folgt.

Entscheidungszwang und Begründungsverpflichtung sind in Museen aber schon deshalb immer – als Lebenspraxis der Kuratoren – auf der Tagesordnung, weil man in Museen als *Institutionen des Kontextraubs* (Wolfgang Kemp) immer schon mit dem mehr oder weniger unvermittelten So-Sein der in ihnen aufbewahrten Gegenstände und ihrer unvermeidlichen Konnotation zu *Semiophoren* (Kristof Pomian) für bestimmte Wissensbestände, mithin mit der Kritisierbarkeit von Urteilen, konfrontiert war und ist.

Es liegt auf der Hand, daß in Museen in der Regel alles daran gesetzt wurde und wird, diese krisenhafte Grundkonstellation zumindest nach Außen zu verdecken: Von ihrer festungsartigen Architektur und ihrer Solidität ausstrahlenden Innengestaltung über das Ballett der Sicherheitsdienste, die permanente Besorgtheit der Konservatoren, die offen zur Schau getragene Arroganz der Kuratoren und das joviale Gehabe der Direktoren bis zur ausgefeilten pädagogisch-didaktischen Bewehrung einzelner Exponate durch an ihnen angebrachte und durch entsprechend geschultes Personal vorgetragene oder in *Audioguides* festgeschriebene Erklärungen, bieten Museen, so gesehen, bisweilen geradezu hinreißende Szenarien und Inszenierungen von Routinen, mit der eine krisenhafte Struktur überspielt werden kann. Nicht zuletzt deshalb aber scheint das (nicht zu unterschätzende) Publikum Unternehmen zu begrüßen, die, wie das überaus erfolgreiche, von Daniel Spoerri und Marie-Luise von Plessen zwischen 1978 und 1981 in drei Versionen realisierte *Musée Sentimental*, versprechen, diese Routinen aufzubrechen und die wahren Grundlagen des Museums aufzudecken.

Beispiel: Musée 1'oeuf und Musée Sentimental⁴

Das *Musée Sentimental* ist für die aufgeworfene Fragestellung deshalb von besonderem Interesse, weil es als Künstlermuseum vor allem das Verhältnis zwischen den Exponaten und ihren Rahmungen zum Thema hatte und gerade unter diesem Aspekt - zumindest von Marie-Luise von Plessen - als Alternative zu historischen Museen gedacht wurde.⁵ So schrieb Marie-Luise von Plessen im Katalog des *Musée Sentimental*, daß "das Prinzip der Zuordnung von Objekten und ihnen zugehörigen Geschichten das *Musée Sentimental* zumindest im historischen Rahmen über alle

anderen, nach Sachgebieten unterteilten oder auf Kategorien verengten Ordnungsbestimmungen (stelle)" und daher "näher an die Wirklichkeit vergangener Zeiten (rühre) als jede positivistisch gesäuberte Auffassung von Geschichte, die nur die wesentlichen Meilensteine des Geschichtsverlaufs oder nur die Erzeugnisse der Hochkunst in den Blick (nehme)".⁶ Und an anderer Stelle heißt es: "Mit unserer Arbeit haben wir einen neuen Typus des kombinierten Künstler- und Autoren museums begründet. Ich verstehe dabei den Begriff des Autoren museums als einen entschieden subjektiven Standpunkt analog zum eingeführten Begriff des Autorenfilms (vgl. Alexander Kluge u.a.) derart, daß ein Autor oder ein Autorenteam Geschichte neu 'schreibt', indem er sie mit Objekten sichtbar macht, die in romanhafte Zwiesprache zueinander treten. Das heißt zugleich, daß Thesen der Interpretation aus der Auswahl und Anordnung der Exponate ersichtlich, also ablesbar sein müssen."

Diesem Anspruch versuchte das *Musée Sentimental* als "Rekonstruktion (sic!) einer zeitgenössischen Kunst- und Wunderkammer" beizukommen: durch "universales", "phänomenologisch und historisch" orientiertes Sammeln zum "Stichwort Köln" und durch die "Auswahl und Zusammenstellung von Gegenständen nach anekdotischen Gesichtspunkten" mit dem Ziel, "die Objekte in einen neuen Zusammenhang zu stellen, aus dem sie, mit dem neuen Ansatz des Spekultativen oder 'Identität' versehen, in der Phantasie des Zuschauers etwas auslösen" (Spoerri/Plessen). Leitgedanke im Engeren war, "zu zeigen, daß in einer Stadt wie in einem Menschen Gegensätze vereinigt sind" (Spoerri); unerwartete Verbindungen, Querbezüge und Widersprüche sollten "einen Teppich von Zusammenhängen" entstehen lassen, der auf das "sinnliche, sinnhafte Neuentdecken, das Anders- und Wiederentdecken von Geschichte in anekdotischen Bezügen (ziele)" (Plessen).

Das "*Musée Sentimental* de Cologne" zeigte in alphabetischer Reihenfolge unter rund 120 Stichworten ca. 250 Gegenstände aller Art aus der Kölnischen Stadtgeschichte. "Daraus entstanden," so von Plessen, "Bezüge, die geradezu phantastisch waren, weil die einzelnen Dinge anfangen, miteinander zu kommunizieren und zu Leben erweckt wurden aus ihrem Dornröschenschlaf der Unverbundenheit. Da hatten wir unter A die Aktentasche von Adenauer mit seiner Rosenschere, die in der Vitrine direkt konfrontiert war - eben durch den Verlauf der Anordnung des Alphabets - mit verschiedenen Dessous der ersten Mieterin im neugegründeten Eros-Center, so daß Spannungswelten der Irritation zwischen diesen Gegenständen entstanden. Dem konnte sich eigentlich kein Besucher entziehen, denn er war zu Assoziationen der Anteilnahme oder Abwehr gezwungen."⁷

Wenn man schon hier erkennen kann, daß es den Autoren nicht darum ging, die Neugier der Besucher zu wecken, sondern über 'Irritationen' und Verrückungseffekte, also durch die Stiftung eines gezielt von dem in Museen Üblichen abweichenden Kontextes Neugier zu inszenieren, so beruhte die eigentümliche Wirkung des *Musée Sentimental* vor allem darauf, daß es die differenzierte, mit traditionellen Hierarchisierungen und Wertvorstellungen aufgeladene Ikonographie bestimmter Universalien unterließ. Dies gelang durch die Setzung eines einheitlichen Kriteriums, eben des sentimental Bezugs, mit dem aus dem gegebenen Material aus der Kölnischen Kultur- und Alltagsgeschichte neue Objekte gestanzt wurden. Das Auffinden dieses Kriteriums war der eigentlich kreative Akt des Unternehmens, seine Durchsetzung allerdings ein vergleichsweise bürokratischer.

Spoerri hat diese Verfahrensweise - die Definition von sammelbaren Objekten - in nuce mit seinem *Musée de l'oeuf*: der Unterstreichung und Sammlung aller Sätze mit "ei" in Büchern, die er innerhalb eines bestimmten Zeitraumes, ab 1963 las,⁸ demonstriert. Hier wie dort werden die Objekte dieser "Musées" erst durch die konsequente Anwendung des Kriteriums auf das Material geschaffen. Die so

gewonnenen Objekte zeichnen sich dadurch aus, daß sie mitunter hochgradig verschieden sind und im Extremfall nur das Auswahlkriterium oder besser: die gleiche Form der Objektivierung gemeinsam haben; weiterhin sind sie darin vergleichbar, daß sie unterschiedslos aus ihren jeweiligen Kontexten gerissen sind und grundsätzlich aus sich heraus keine kohärente Struktur bilden, sondern gewissermaßen frei im Raum flottieren; dies bedeutet weiterhin, daß als Ergebnis dieses Verfahrens auch die für die einzelnen Objekte bisher gültigen Ordnungsmuster, Kategorisierungen und Wertigkeiten prinzipiell außer Kraft gesetzt sind, und sie einen neuen Bedeutungsraum verbracht werden können. Diese Prozedur wäre allerdings ohne jeden Sinn, verlören die durch ihn verfügbar gemachten Objekte alle Bedeutung.

Doch ist dies gerade nicht der Fall. Denn durch das Verfahren werden die Dinge nicht zerstört, sondern nur von ihrem konventionellen Bedeutungshof abgeschnitten, behalten also zumindest das an ursprünglicher Bedeutung, was sie gewissermaßen am Leibe tragen. Der eigentliche Witz der Spoerrischen Museumskonzeption besteht nun aber darin, jenen Rest an ursprünglicher Bedeutung als Bedeutungsüberschuß erscheinen zu lassen. Dieses Umschlagen ergibt sich zwangsläufig, solange das Kriterium, dessen Anwendung sich die Objekte verdanken, die Bedeutungsfülle der bearbeiteten Dinge unterbietet. Ist diese Relation im Falle des *Musée de l'oeuf* überdeutlich und gleichfalls ein Prinzip des *Musée Sentimental*, so bewirkt sie des weiteren, daß das Kriterium, hat es seine Funktion als Objekte-Beschaffer erfüllt, eine andere erlangt: es wird zur Signatur der neu gewonnenen Objekte. Indem das Kriterium zum Titel des Museums erhoben wird, wird aber dieser Funktionsänderung entsprochen und gibt es die unter seinem Namen gesammelten Objekte frei: läßt ihre Restbedeutung als Bedeutungsüberschuß, als ihre eigentlichen Eigenschaften hervortreten, sie mithin 'neu', als Dinge, die erst wieder zu Objekten gemacht werden müssen, erscheinen.

Der nachgerade klassisch positivistische Charakter dieses Verfahrens ist offensichtlich: An die Stelle einer an der bestehenden Semantik orientierten Bewertung (Kritik) und daraus begründeten Auswahl von Objekten durch ein Subjekt wird eine objektive, wesentlich formale Auswahlmethode gesetzt, die, durch ein Subjekt lediglich ausgeführt, die Frage nach dem Sinn der durch sie gewonnenen Objekte (Erkenntnisse) abschneidet zugunsten der Frage, ob sie nach den Regeln des Verfahrens richtig gewonnen seien. Der Künstler tritt damit nicht länger als Sinnproduzent auf, sondern wird zum Anwender einer Technik zur Erzeugung von Objekten, die Bedeutung erst durch einen oder in einem neuen Kontext, der nicht gegeben, sondern konstruiert werden muß, erlangen.

Ist damit die strukturelle Verwandtschaft dieses Sammlungs- bzw. Museumstyps mit dem fotografischen Verfahren unübersehbar - auch dieses ist im Kern nur die Anwendung eines Algorithmus auf die Realität, durch die keine Bedeutungen, sondern lediglich widerspruchsfreie Bilder erzeugt werden -, so wird hier zugleich exemplarisch deutlich, daß das Museum generell und mit ihm sein Überbau, die Wissenschaften einschließlich der Kunstgeschichte, eine institutionelle Form des Kontextraubs sind. Insoweit kann man diese grundlegende museale Technik mit Eileen Hooper-Greenhill, die sich ihrerseits wiederum auf Michel Foucault beruft, unbeschadet als eine Disziplinierungstechnik bezeichnen,⁹ als eine Zurichtung von Dingen zu Objekten, die nach Maßgabe der jeweiligen Erkenntnisinteressen in einen bestimmten Kontext oder auch zu dessen Entwicklung eingesetzt werden können.

Es ist allerdings der Vorzug des *Musée de l'oeuf*, daß es die allfälligen Verfahren Distinktion, Definition und Isolation offen halten kann; im *Musée de l'oeuf* kann es nämlich aus strukturellen Gründen nicht gelingen, für die Sequenz der neu gewonnenen Objekte (der "eier") einen kohärenten Überbau zu formulieren, der die Errichtung einer Verbindung zwischen den Bedeutungsinhalten der verschiedenen

"eier" und damit den eines neuen Kontexts ermöglichte. Ist schon aus diesem Grund das *Musée de l'oeuf* genau genommen kein Museum, sondern bleibt nur eine "eier"-Sammlung mit allerdings besonderem Charakter, so liegt die Ursache hierfür in der eigentümlichen Qualität des Kriteriums "ei" beschlossen: "ei" ist eine Silbe, hat aber auch als Wort Bedeutung, kann mithin syntaktisch und semantisch Verwendung finden. Auf dieser Ambiguität des Kriteriums "ei" baut das *Musée de l'oeuf* auf: "ei" als formales Merkmal, als Mittel zur Objektivierung eingesetzt, erlaubt die Gewinnung zahlreicher neuer Objekte, führt also zu einer Sammlung von "eiern". Diese "eier"-Sammlung läßt sich aber auch als Eier-Sammlung nicht in einen Kontext überführen. Denn gerade dann, wenn sie einige richtige, metaphorische und metaphysische "Eier" enthalten sollte, blieben deren "Ei"-Charakter und damit die "eier"-Sammlung überhaupt nur so lange erhalten, wie diese Eier nicht befruchtet und bebrütet oder aufgeschlagen, mithin in einen anderen Zustand gebracht würden. Anders gesagt: Das *Musée de l'oeuf* basiert auf dem - in der Sprachanalyse ausgeschlossenen - Fall, daß Intension und Extension eines Begriffs nicht übereinstimmen; alle "Eier" sind zwar "eier", nicht aber alle "eier" "Eier". Eine derartige Ineinssetzung von syntaktischer Funktion und semantischer Bedeutung kennt die Sprache nicht, wohl aber die Bildende Kunst. Dennoch bleibt festzuhalten, daß sich der Witz des *Musée de l'oeuf* wesentlich der Sprache verdankt; er resultiert aus der Verbildlichung der mit "ei/Ei" möglichen Agglutination von Objekt- und Metasprache, die sprachlich nur als Paradoxie etwa nach dem Muster "Was ich jetzt sage, ist falsch" erfahren werden kann.

Diese künstlerisch-reflexive Position gegenüber den Mechanismen der musealen Kontextbildung ist im *Musée Sentimental* aufgegeben. Anders als beim *Musée de l'oeuf*, in dem, um in der Terminologie von Oevermann zu sprechen, der Entscheidungszwang an ein durchschaubares Verfahren delegiert ist und daher die Begründungsverpflichtung entfällt, sich also angesichts der "eier" ein interesseloses Wohlgefallen ganz ohne weiteren Rahmen entwickeln kann, hält das *Musée Sentimental* das krisenhafte Verhältnis zwischen Entscheidungszwang und Begründungsverpflichtung nur noch als Anspruch aufrecht. Diesen entwickelt es aus der Verbindung seiner beiden expliziten Kriterien "sentimentaler Bezug" und "aus Köln" in etwa folgender Argumentation: Die beiden Kriterien definieren zwei Klassen von Objekten, die nicht nur nicht deckungsgleich, sondern strukturell verschieden sind; diejenige der Objekte "mit sentimentalem Bezug" und diejenige der Objekte "aus Köln". Der strukturelle Unterschied der beiden Kriterien besteht aber darin, daß (definitionsgemäß) zwar zu jedem Ding ein sentimentaler Bezug entwickelt werden kann, hingegen nicht alle Dinge aus Köln stammen können. Daher umfaßt die Klasse der sentimental die Klasse der Objekte aus Köln und läßt sich mithin behaupten: Wenn sich zu allen Objekten sentimentale Bezüge entwickeln lassen, dann muß dies auch für alle Kölner Objekte gelten. Und im Umkehrschluß: daß sich zu allen Objekten sentimentale Bezüge entwickeln lassen, zeigen die, zu denen sie entwickelt sind, eben die Kölner. Mit anderen Worten: Die Objekte, die das *Musée Sentimental* zeigt, sind repräsentativ für alle sentimental und alle Kölner Objekte überhaupt; als Sammlung exemplarischer Objekte aus Köln hat das *Musée Sentimental* für das Universum aller Kölner Objekte ebenso Geltung wie als exemplarisches Museum für die Universalität des Prinzips "Sentimental".

Es ist ohne Bedeutung, daß eine solche oder ähnliche Konstruktion zur Untermauerung des universellen Anspruchs dieses Museums nicht auf einer rationalen Argumentation, sondern auf einer rhetorischen Figur, der Synecdoche, beruht. Denn fast alle Museen begründen ihren Geltungsanspruch auf diese Weise. Wichtig hingegen ist, daß sich die Argumentation des *Musée Sentimental* überhaupt nicht als Resultat wissenschaftlichen Prozedierens, etwa - wie Bazon Brock meint¹⁰ - als Ergebnis eines induktiven Verfahrens, denken läßt und als solches eine Alternative zu bestehenden Museen böte. Denn die strukturelle Verschiedenheit der beiden Kriterien, auf denen dieses Museum aufbaut, bewirkt, daß sie nicht direkt, sondern nur über Objekte, denen sie

wechselseitig zugeschrieben werden, in Beziehung treten können: Ich kann von "sentimentaler Bezug" ebenso wenig auf "aus Köln" schließen wie von "Rosenschere" auf "Dessous", um ein schon bekanntes Beispiel noch einmal zu bemühen. Deshalb muß es – zwingend – zumindest ein weiteres, implizites Kriterium im Range eines Mittelbegriffs geben, das Dinge als Kölner und als sentimental identifiziert, auswählt und präsentiert: Wir dürfen es in der Subjektivität der Autoren dieses Museums, Daniel Spoerri und seiner Adjudantin von Plessen vermuten.

Unversehens ist auf diese Weise das Institut eines vom Museum unabhängig operierenden Kurators, der, was er interessant findet, Kunst oder Wissenschaft nennt, etabliert; ohne ihn läßt sich das *Musée Sentimental* nicht denken, geschweige denn aufbauen. Wenn die Autoren die These vertreten, "die Subjektivität des Ausstellungsmachers (stehe) der Subjektivität des Besuchers (entgegen), dazwischen (habe) das historische Objekt im Prozeß der Erkenntnis zu vermitteln", so bestätigen sie genau diesen Sachverhalt und schaffen nur zum Schein die Alternative, die gewählt zu haben sie vorgeben. Wie bei vielen Künstler-Museen, so wird also auch hier auf der Grundlage eines höchst konventionellen Verständnisses von Museum der Aufstand wider diese Institution geprobt, geht es mithin in Wahrheit nicht um eine neue Museumskonzeption, sondern lediglich darum, die Routinen des Museums zur Etablierung einer 'neuen' Ikonographie zu nutzen.

Immerhin gibt die entschiedene Rede von der Subjektivität als leitendem Prinzip einen wichtigen Hinweis auf die Intention der Autoren: Sie wollen die Objekte als Medien einsetzen. Dazu stellen sie sich einerseits auf die Seite der Besucher, mit ihnen gegen die Objekte; die Besucher sollen so an der Rolle der Autoren teilhaben, wie diese mit den Objekten als Dingen umgehen können. Andererseits stellen sich die Autoren aber auch hinter die Dinge, setzen sie wie Kunstwerke ein und veranlassen so deren Rezeption als Objekte. Dergestalt sind beide Aspekte der klassischen Rezeptionssituation in Museen – sich den Objekten hilflos ausgeliefert zu sehen oder sich über sie belehren lassen zu müssen – nicht nur thematisch; vielmehr werden sie über die enzyklopädisch-surreale Präsentation zur Aporie verschränkt. Doch nehmen die Besucher dieses widersprüchliche Kommunikationsangebot hin, ja empfinden es als stimulierend, weil es ihnen nicht als Resultat eines wissenschaftlich-musealen, sondern eines von den Autoren geschaffenen, künstlich-künstlerischen Settings erscheint.

Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß die Autoren nicht als Kuratoren, also als Agenten des musealen Apparats in Erscheinung treten, sondern als Künstler und Wissenschaftler argumentieren. So können sie die in Museen üblichen, komplementär-gleichsinnigen Transaktionsverhältnisse durch hintersinnige ersetzen: Ohne Rücksicht auf die tatsächlichen Fähigkeiten und Kenntnisse der Besucher sprechen sie diese als potentielle Co-Autoren und Kenner von Colonensia an und ziehen sie darüber in die eigene Rolle. Auf diese Weise wird die für die Museen typische Begründungsproblematik unterlaufen und die Position der Autoren praktisch unangreifbar. Denn frage ich: Warum zeigst Du mir dieses Stück, so erhalte ich nicht (eine gleichsinnig-komplementäre) Antwort, wie etwa: 'aus diesem und jenem Grund', sondern werde entweder selbst in eine Begründungsverpflichtung gebracht (Ich wußte doch, daß Dich dieses Stück interessieren würde) oder laufe Gefahr, als entscheidungsschwacher Dummkopf dazustehen (Ich habe geahnt, daß Dich dieses Stück nicht interessieren würde). In ähnlicher Weise wird mit den Objekten gearbeitet; ästhetisches Interesse an ihnen wird mit wissenschaftlichen Erklärungen, wissenschaftliches Interesse mit dem Hinweis auf ihre ästhetischen Qualitäten beantwortet; wie denn überhaupt das wissenschaftliche Moment dieses Museums, die Sammlung, ästhetisch: als subjektive Auswahl Spoerris, und sein ästhetisches Moment, die Präsentation, wissenschaftlich: als enzyklopädisches Unternehmen im Sinne der Aufklärung begründet werden.

Diese *Ikonologie ambigu* funktioniert allerdings nur auf der Grundlage der Ikonographie des Sentimentalen. Denn, und dies ist ein zweiter Grund, warum der Doublebind-Charakter der im *Musée Sentimental* installierten Transaktionsverhältnisse als befreiend empfunden wird, der sentimentale Bezug ist selbst ein doppelbödig-hintersinniger. "Sentimentaler Bezug" kann sowohl die Eigenschaft eines Dings als auch ein Verhältnis zu ihm bezeichnen. In beiden Fällen verweist der "sentimentale Bezug" ausgesprochen oder unausgesprochen auf ein Drittes: im ersten Fall auf ein Subjekt oder eine mit dem Ding verbundene Geschichte, im zweiten Fall auf mein Verhältnis dem Ding gegenüber. Daß die Eigenschaft zum Gegenstand der Relation, also z.B. mein sentimentales Interesse an einem Ding durch das Verhältnis eines Menschen zu diesem Ding begründet werden kann, macht jedoch nicht allein das Besondere am "sentimentalen Bezug" aus; nicht minder wichtig ist, daß der sentimentale alle denkbar anderen Bezüge zu Dingen unterbietet oder, anders ausgedrückt, neben allen anderen Bezügen bestehen kann, ohne sie in Frage zu stellen. Der sentimentale ist gewissermaßen der letzte Grund, warum Dinge, die mich nicht persönlich betreffen, für mich von Interesse sein können: gerade im höchst Privaten ein gänzlich allgemeiner und deshalb auch nur in dem Maße verpflichtend, wie er als verpflichtend empfunden wird.

Auf dieser Grundlage läßt sich relativ leicht ein Museum errichten, das alle landläufig kritisierten Eigenschaften dieser Institution, als da sind: Faktenhuberei, einseitige Kommunikationsstruktur, Undurchschaubarkeit seiner Auswahl- und Präsentationskriterien, um nur einige zu nennen - nicht nur enthält, sondern affirmiert. Vor allem, wenn "sentimentaler Bezug" präzisiert wird als "anekdotischer Bezug". Denn mit dieser Einschränkung können die Autoren sicher sein, daß die Besucher nicht nur keine präzisen Erwartungen gegenüber dem *Musée Sentimental* entwickeln, vielmehr in der Tat nicht wissen können, was sie dort erwartet; doch andererseits auch, daß die Besucher vermuten, in diesem Museum Geheimnisse gelüftet zu finden, und deshalb nur zu bereit sind, jedwede Informationsbarriere hinzunehmen. So erscheint in diesem Museum das Museale übergroß und doch als das nicht-Eigentliche; es wird zur Verpackung, mit der banale Dinge ebenso wie bedeutsame gleichermaßen eingehüllt und zu Vehikeln für das Anekdotische gemacht werden. Dieses aber war nun immer schon nur dann von Interesse, wenn es sich auf Bekanntes bezog: dem Klischee einen neuen Aspekt abzugewinnen verstand.

So ist das *Musée Sentimental* nicht nur unter inhaltlichen Gesichtspunkten gesehen restaurativ, sondern überspielt das krisenhafte Verhältnis, gewissermaßen den leeren Raum zwischen Entscheidungszwang und Begründungsverpflichtung mit Geschwätzigkeit. Als Ergebnis ist zu konstatieren, daß im *Musée Sentimental* aus dem Museum ein Medium geworden ist, also eine strukturierte Form der Darbietung, die die Erfahrung von Unmittelbarkeit nur in der Vermitteltheit eines aus der Wirklichkeit räumlich und/oder temporär ausgegrenzten Illusionsraums zuläßt.

Gegenbeispiel: Das Sir Soane's Museum

Zu dieser Art des Museums ist das seit 1837 öffentlich zugängliche und seit diesem Jahr nahezu unveränderte *Sir Soane's Museum* in London¹¹ der nur denkbare Gegensatz - nicht nur aus heutiger Sicht, sondern auch schon zu seiner Zeit, und war und bleibt ein Modell für eine Form des Wissens und Erkennens, das auf ästhetischer Rationalität fußt oder, wenn man so will, ein Produkt der Muße seines Schöpfers ist. Es ist ein Museum, das nicht nach Perspektiven konstruiert ist, sondern Ansichten, Durch- und Rückblicke bietet und ein Verhalten im Raum vorschlägt, ein Museum, das sein Material nicht entlang einer linearen Erzählung organisiert, sondern im Raum entfaltet und den Betrachter umfassen läßt, ja geradezu rahmt, ein Museum, das auf Vieldeutigkeit und Ambivalenz hin angelegt, den Betrachter nicht zu informieren

versucht oder durch Didaktik entmündigt, sondern ganz im Gegenteil, ihn sich selbst als Subjekt erfahren läßt.

Deshalb sehe ich in diesem Museum ein exemplarisches Beispiel für ein System 2. Ordnung: Es ist ein Setting, in dem man sich seiner selbst als Beobachter bewußt wird, beobachten kann und fast zwangsläufig zu beobachten beginnt, wie man sich verhält, wie man beobachtet und sich orientiert und dabei - und das erscheint mir als das Wichtigste - 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 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 ist die Vieldeutigkeit und Ambivalenz dieses Museums nicht nur als ein Produkt der Wahrnehmung (aus heutiger Sicht) zu verstehen, sondern das Ergebnis sowohl einer gezielten Sammlungstätigkeit wie überlegten Präsentation, die sehr bewußt mit rhetorischen Mitteln umgeht und dieses Haus als die Urform eines *ironischen Museums* verstehen läßt - ein Begriff, den der britische Historiker Stephan Bann eigentümlicher Weise nicht am *Sir Soane's Museum* entfaltete, sondern lediglich als Idee gegen die Eintönigkeit der Geschichtsmuseen entwickelte, indem er "alternative, doch nicht gänzlich widersprüchliche Lesarten der ausgestellten Objekte" forderte¹² und vorschlug, daß sie sich dabei "sowohl der integrativen, verbindenden Mechanismen der Synekdoche als auch der dispersiven, isolierenden Mechanismen der Metonymie bedienen könnten," doch nicht darauf abzielen sollten, diese zu hierarchisieren, sondern zu wechselnden Bewußtseins- und Wahrnehmungsmöglichkeiten des Publikums zu nutzen."

Daß diese Forderung im *Sir Soane's Museum* nicht nur erfüllt ist, sondern nachgerade als sein Konstruktionsprinzip gelten kann, läßt sich am deutlichsten am sogenannten *Model Room* (Abbildung) 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, doch leider nur nach Voranmeldung zu besichtigen ist.

Architekturmodelle waren ein besonderes Steckenpferd von Sir Soane. Soane besaß über 100 Modelle der von ihm selbst gebauten Häuser und darüber hinaus etwa 20 Gipsmodelle antiker Gebäude in ihrem originalen, das heißt rekonstruierten Zustand, weiterhin 14 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 Pompeii im Zustand von 1820, angefertigt worden war. Wir haben es also hier nicht nur mit einer um geographische und zeitliche Distanzen völlig unbekümmerten Versammlung der berühmtesten Gebäude der Antike zu tun, sondern mit einer sehr eigentümlichen 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 sind. Dabei repräsentieren 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 - um die Verwirrung zu komplettieren - 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 mit der synechdotischen Strategie, mit Hilfe von realen Fragmenten die wahre Größe der betreffenden Bauwerke zu evozieren und in der Phantasie entstehen zu lassen, und zum anderen mit einer Art mikroskopischen Strategie, mit deren Hilfe die gesamte Antike auf einem Tisch verfügbar gemacht wird, wobei diese Modellwelt wiederum im synechdotischen Sinn als Modell für die Realität zu sehen ist, die der Architekt¹³ Soane ja nachhaltig mitgestalten konnte bzw. gestalten 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 persönlich 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 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 beschrieben werden.

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."¹⁴

Ein konzeptionelles Gegenstück zu dieser Form der Selbstironisierung kann man in einer Wasserfarben-Zeichnung von Joseph Michael Gandy, einem engen Mitarbeiter Soane's, sehen, die im *Picture-Room* des Hauses zu besichtigen ist und die im Jahre 1818, also noch vor der Entwicklung des *Model Rooms* entstand. Sie zeigt in einem Raum des Museums, dem *Breakfast Room*, ein Kompendium aller bis dato von Soane gebauten Bauwerke in Entwurfszeichnungen, Ansichten, Grundrissen und als Zeichnungen von Modellen dieser Gebäude - und ganz vorn am Tische sitzend den Architekten selbst, ein neues Gebäude entwerfend. Wie später im *Model Room*, wie überhaupt in diesem Museum, sind hier räumliche und zeitliche Dimensionen wie alle Maßstäbe übersprungen und wird eine phantastische Welt vor Augen gestellt, in der sich Realität und Fiktion miteinander verschränken und ist als Verschachtelung von Innen und Außen, als Darstellung eines Interieurs in einem Interieurs, schließlich im Neben- und Hintereinander der Entwürfe, Zeichnungen und Modelle zu erkennen, daß sich hinter dem, was zu sehen ist, eine weitere Welt verbirgt.

Muße im Museum – ein Programm

"The museum (and its ancillary epistemological technologies such as history or art history) are heirs to an ancient European tradition of using things to think with; to reckon with; and of using them to fabricate and factualize the realities that in our modernity they so coyly and convincingly present themselves as simply re-presenting. Museums, in short, are modernity's pragmatic artifice, and the active, mediating, enabling instrument of all that we have learned to desire we might become. It is time to begin to understand exactly what we see when we see ourselves seeing museums imagining us."¹⁵

Dem könnte möglicherweise folgende Formel zur Rehabilitierung der Muße im Museum entsprechen: Daß das Verhältnis von Bildstoff, also von Leinwand und Materialien, aus denen das Bild gemacht ist, und dem Bild, das ich aufgrund dieses materialen Bestandes erkenne, daß weiterhin der Umstand, wie dieses Bild präsentiert wird, und schließlich die Tatsache, daß dieses Bild im Kontext einer Sammlung von Bildern, also als Auswahl aus einem Bestand: mit bestimmter Absicht und in einem definierten Kontext gezeigt wird, daß dieses vierfache Verhältnis verschiedenen Positionen oder Rollen, die ein Museumsbesucher gegenüber dem Bild einnehmen kann, entspricht; also eine Präsentation des Bildes – oder was immer zur Präsentation kommen sollte – nur dann Erfolg haben kann, wenn der Museumsbesucher durch die Form der Ausstellung sowohl als Beschauer (des materialen Bestandes des Bildes), als auch als Betrachter (als der, der das Bild als Bild wahrnimmt), als Beobachter (als der, der das Bild als auf bestimmte Weise präsentiert sieht) und schließlich als ein Betrachter zweiter Ordnung (als ein Subjekt, das erkennt, daß ihm etwas Bestimmtes in bestimmter Weise gezeigt wird) eingesetzt wird.

© 2001 Michael Fehr

veröffentlicht in: Roland Burkholz, Christel Gärtner, Ferdinand Zehentreiter (Hrsg.), *Materialität des Geistes. Zur Sache Kultur – im Diskurs mit Ulrich Oevermann*, Weilerswist 2001, 331-352

¹ Vgl. dagegen Ulrich Oevermann, "Krise und Muße. Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht". Vortrag am 19.6. 1996 in der Städel-Schule, S. 6: "Es ist nun leicht erkennbar, daß die selbstgenügsame, Muße voraussetzende Wahrnehmungshandlung genau jene ist, die uns von der pragmatischen Einrichtung her in Museen und Ausstellungen vor den Exponaten wie selbstverständlich abgenötigt wird, und auch jene, die allgemein gegenüber Werken der Kunst eingenommen werden soll, was deren pragmatischen Typ als Text anbetrifft. Sie wird unter diesen situationspragmatischen Bedingungen geradezu zum normalen Praxistyp. Niemand würde auf die Idee kommen, ein Kunstmuseum primär als Einrichtung zu bestimmen, in die man gehen sollte, um sich Anregungen für die Gestaltung seiner Wohnzimmereinrichtung zu beschaffen, obwohl das natürlich im Einzelfall jederzeit möglich ist."

² Wenn man sich klarmacht, daß ein Bewohner westeuropäischer Industrieländer, abhängig von seinem Alter und seinen Lebensumständen, täglich mit 10.000 bis 50.000 Werbebotschaften konfrontiert ist, und sich, um in diesem Gewitter zu überleben, ein extrem schnelles und hoch selektives Orientierungsvermögen antrainieren muß, so kann nicht verwundern, wenn zumal jüngere Besucher die Angebote der Museen meistens ziemlich langweilig finden. Denn es gibt für sie erst einmal einfach nicht genug zu sehen. Als zweites Moment kommt hinzu, daß das im Alltag trainierte Wahrnehmungsvermögen ganz auf ein denotierendes oder wiedererkennendes Sehen hin angelegt ist, also eine Reflexion der Wahrnehmung nicht oder nur als Form einer schnelleren Orientierungsmöglichkeit entwickelt. Auf der anderen Seite ist aber ebenso klar, daß die Bombardierung mit Bildern zu einer 'Immunisierung' des Wahrnehmens führt: Zunehmend entwickelt sich eine Art Instinkt für den Wahrheitsgehalt von Bildern, hat man eine hohe praktische Kenntnis von visuellen Verführungstechniken und lehnt jede Gängelung, ausgenommen im Rahmen expliziter Unterhaltungsveranstaltungen, ab. Daher kann man davon ausgehen, daß zumal jüngere Besucher im Museum vor allem eines wahrnehmen, was sie nicht mögen: daß ihnen etwas bedeutet werden soll. So werden Schausammlungen und Ausstellungen in Museen vom Publikum heute tendenziell erst einmal (oder überhaupt nur) von einem Meta-Standpunkt aus betrachtet und geprüft: als Einlösung vorab in den Medien gegebener Versprechen, als bestimmtes Setting, als Ansammlung von Werten, als ansprechendes Arrangement und als Rahmen für zusätzliche Attraktionen – im Prinzip unter eben genau denselben Gesichtspunkten, unter denen sie von den Veranstaltern in Szene gesetzt werden. Wenn es in

diesem Geschäft mithin immer weniger auf das ankommt, was gezeigt wird, so darf man sich nicht wundern, wenn – wie in Dortmund vor zwei Jahren öffentlich von politischer Seite artikuliert – die Erreichung einer hohen 'Einschaltquote' Sinn und Zweck einer Ausstellung wird. Daß hier das Problem aber nicht beim angeblich dummen Publikum, sondern auf Seiten der Veranstalter liegt, macht die ganz andere Form des Ausstellens, die Messe, und das entsprechend andere Verhalten des Publikums deutlich: Denn hier wird der Rahmen, innerhalb dessen etwas präsentiert wird, von den Besuchern in der Regel nur beiläufig wahrgenommen und fokussiert sich ihr Interesse ganz auf die Qualität der Exponate: auf sie und nichts anderes kommt hier an. Damit stellt sich die Frage: Läßt sich die offensichtlich vorhandene *curiositas* des Publikums auch auf Gegenstände lenken, die nicht den Charakter von letzten Neuigkeiten oder einen praktischen Nutzen haben?

³ Oevermann, a.a.O. S. 5

⁴ Das folgende Kapitel ist eine revidierte Fassung eines Abschnitts aus meinem Beitrag „Aufklärung oder Verklärung“, in: Jörn Rüsen et. al. (Hrsg.), *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Paffweiler 1988, S. 110-123. Auf das *Musée Sentimental* gehe hier auch deshalb ein, weil die Auseinandersetzung mit ihm wichtige Aspekte der konventionellen Museen berührt – gegen deren Arbeitsweise es sich richtete. Im übrigen war das *Musée Sentimental* als nach der Documenta 5 (1974) erstes Autorenmuseum mit durchschlagendem Erfolg ein entscheidender Wendepunkt im Museums- und Ausstellungswesen: Es verhalf dem Kuratoren als einer gegenüber der Institution eigenständig operierenden Instanz zum vermutlich entscheidenden Durchbruch. Vorausschicken möchte ich an dieser Stelle schließlich, daß ich, wenn ich im folgenden von Museum spreche, immer das Kunstmuseum im Auge habe, wiewohl manche Bemerkungen auch auf andere Museen zutreffen könnten.

⁵ Was ich hier am Beispiel der Kölner Ausstellung entwickle, gilt sinngemäß auch für die anderen Versionen des *Musée Sentimental*. Daß das *Musée Sentimental de Cologne* in der Tat Einfluß hatte auf die Neugestaltung der Schausammlungen zumindest eines Museum, des Kölnischen Stadtmuseums, steht außer Zweifel: Übereinstimmungen lassen sich nicht nur im Hinblick auf eine Reihe von Exponaten feststellen, sondern – wichtiger – unter konzeptionellen Gesichtspunkten. Dies fällt vor allem im Eingangsbereich des Museums (Abteilung I: "Stichwort Köln") ins Auge. Hier sind – eingeschlossen die Präsentationsform – direkte Zitate aus dem *Musée Sentimental* zu finden.

⁶ Marie-Louise Plessen, *Zum Verhältnis von historischem Museum und Musée Sentimental*, in: *Le Musée Sentimental de Cologne*, Katalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1979, S. 15. Die folgenden Zitate von Spoerri und Plessen stammen, soweit nicht anders gekennzeichnet, aus dieser Publikation.

⁷ Marie-Louise Plessen, *Autoren-Museen*, in: *Museum – Verklärung oder Aufklärung*, Loccum Protokolle 52, Loccum 1985, S. 166 f.

⁸ Nichts altert schneller als ein Avantgardist, Interview mit Daniel Spoerri und M: L. Plessen in: *Kunstforum International* Bd. 32, 2/1979, S. 88.

⁹ Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London 1992, S. 167 ff

¹⁰ Bazon Brock, *Ain herrlich schen kunststückh im theatrum sapientiae*, in: *Le Musée Sentimental*, Katalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1979, S. 19.

¹¹ Das Sir Soane's Museum befindet sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts in der City von London an einem noch heute vornehmen und ruhigen Platz, Lincoln's Inn Field, und ist dort in Haus Nr. 13 beherbergt. Dieses Haus unterscheidet sich von den anderen Wohnhäusern an diesem Platz erst auf den zweiten Blick, und zwar vor allem durch einen dreigliedrigen Vorbau, eine ehemals offene Loggia, die vom Erdgeschoß über die erste Etage reicht und auf den Ecken durch zwei lebensgroße Figuren aus weißem Stein betont wird, die in freier Nachbildung auf die Karyatiden des Erechtheion auf der Akropolis Bezug nehmen. Erst direkt vor dem Haus stehend, erkennt man das am Haus angebrachte Schild "Sir Soane's Museum" und weiß sich am richtigen Ort. Hat man den kleinen, zur Straße durch ein Gitter abgeschlossenen Vorgarten durchquert, betritt man das Museum durch eine für englische Wohnhäuser typische Haustür, die allerdings nicht offen steht, sondern erst geöffnet wird, nachdem man geklingelt hat und durch einen Türspion beäugt wurde. Man wird empfangen und begrüßt von einem Mitglied des durchweg etwas ältlich wirkenden, einheitlich in graue Arbeitskittel gekleideten Museumspersonals, das – wie man bald bemerkt – das Haus nicht nur betreibt und bewacht, sondern um die Besucher sehr bemüht ist und dem Fragenden freundlich und kenntnisreich jedwede Auskunft über das Haus, seine Bestände und seine Geschichte gibt. Noch im schmalen Eingang des Hauses wird man gebeten, abzulegen und sich in das auf einem Stehpult ausliegende Besucherbuch einzutragen, erhält sodann einen kleinen Prospekt in die Hand gedrückt und kann sich nun frei im Haus bewegen. Aus dem schmalen Flur tretend gelangt man im Eßzimmer des Hauses und wird hier nicht nur von der Vielzahl der Gegenstände, die in diesem Raum untergebracht sind, überwältigt, sondern weiß nicht recht, wohin man blicken soll, da auch die Decke des Raumes ausgemalt und mit Holzeinbauten verziert ist, die wiederum zahlreiche Spiegel und Zerrspiegel fassen, in denen sich die Einrichtung reflektiert. Trotz dieser Irritation nimmt man diesen Raum, wie auch die angrenzende Bibliothek, die zahlreiche wertvolle Bücher enthält, noch in Kategorien von Wohnräumen, als wenn auch als überladene Einrichtung eines Speisezimmers und einer Bibliothek wahr und durchquert sie entsprechend schnell in Erwartung eines musealen Settings in Richtung auf den nächstliegenden Ausgang, der in das sogenannte Kleine Studio, einen in der Tat sehr kleinen, höchstens vier Quadratmeter großen Raum, der in das angrenzende, nicht wesentlich größere, sogenannte Ankleidezimmer führt. Spätestens hier beginnt man zu ahnen, daß man sich weder in einem normalen Wohnhaus noch in einem typischen Museum befindet. Denn einerseits ist die praktische Einrichtung dieser beiden Räume fast gänzlich ihrer Aufgabe geopfert, als Gehäuse für die Sammlungen des Hausherrn zu dienen, doch andererseits sind diese Sammlung nicht so präsentiert, wie man dies von Museen gewohnt ist. Ihre Präsentation erstreckt sich vielmehr über alle Wände und die Decken der beiden Räume und organisiert eine derartige Vielzahl von Exponaten unterschiedlicher Größe

und unterschiedlicher Art, daß man sie buchstäblich nicht zu erfassen vermag: Nur die bloße und keineswegs vollständige Aufzählung der in diesen beiden winzigen Räumen untergebrachten Stücke nimmt im eng bedruckten Führer des Hauses bereits vier Seiten in Anspruch. Die Grundlage für Soane's obsessive Sammlungstätigkeit und die Errichtung des Museums war aber der Umstand, daß seine Frau 1790 von ihrem Onkel ein riesiges Vermögen erbte, das der Familie vollkommene finanzielle Unabhängigkeit gewährte. So kaufte Soane 1792 das Haus Nr. 12 Lincoln's Inn Field, riss es ab und baute es neu auf. 1800 kaufte er ein weiteres Haus, Pitzhanger Manor, außerhalb von London, das er ebenfalls um- und neubaute und das als Sommerhaus und Gehäule für seine umfangreichen Sammlungen vorgesehen war, die bereits zu diesem Zeitpunkt schon recht bekannt waren. Allerdings gab er dieses Haus schon 1810 wieder auf, und zwar kurz nachdem er Lincoln's Inn Field Nr. 13 gekauft und so umgebaut hatte, daß die beiden Häuser im rückwärtigen Teil miteinander verbunden waren und Platz für seine Sammlungen boten. Der vordere Teil von Nr. 13 blieb allerdings vermietet. Nach Auskunft von Zeitgenossen müssen die beiden Häuser zu dieser Zeit trotz der Erweiterung unglaublich vollgestopft gewesen sein, und so lag es nahe, daß Soane Haus Nr. 13 ganz für sich in Anspruch zu nehmen versuchte, was ihm 1812 gelang. Nach entsprechenden Umbauten zog die Familie in den vorderen Teil des Hauses Nr. 13 ein, während sein hinterer Trakt zusammen mit dem von Haus Nr. 12 den Sammlungen vorbehalten blieb. Unbeeindruckt vom frühen Tod seiner Frau, die ihm nachhaltig beim Aufbau der Sammlungen geholfen hatte, sammelte Soane extensiv weiter und kaufte 1823, um sich Platz zu verschaffen, schließlich auch das Haus Nr. 14. Auch dieses Haus wurde weitgehend abgerissen und neu aufgebaut, und zwar mit einer Fassade spiegelbildlich zu der von Haus Nr. 12. Dabei erfolgte der Neubau wie bei Nr. 12 in zwei Teilen, einem vorderen zur Wohnnutzung, und einem davon abgetrennten, jetzt alle drei Häuser miteinander verbindenden hinteren Trakt für das Museum. Nach dem Umbau verkaufte Soane Nr. 14 wieder und vermietete Nr. 12. In diesem Zustand übergab Sir Soane sein Museum und seine Sammlungen 1833 der Öffentlichkeit, die sich im gleichen Jahr, vertreten durch das Britische Parlament, im SOANE MUSEUM ACT OF PARLIAMENT verpflichtete, das Haus und die Sammlungen für unbegrenzte Zeit unverändert zu erhalten und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. So blieb das Haus, abgesehen von Details und einigen technischen Modernisierungen, doch natürlich nicht vom Zahn der Zeit verschont bis heute im wesentlichen in dem Zustand erhalten, den es im Jahre 1837, dem Todesjahr von Soane, hatte - und wäre allein schon deshalb - als Dokument seiner Zeit - eine einzigartige Sehenswürdigkeit. Doch ist dies nur ein Aspekt dieses Museums. Einen weiteren möchte ich mit zwei Zahlen umschreiben: Auf ca. 250 - 300 qm Grundfläche sind in diesem Hause weit über 3000 Objekte, Skulpturen, Architekturfragmente, Architekturmodelle, Keramik, Bilder und Kuriosa aller Art präsentiert, also tatsächlich ausgestellt zu sehen und nicht irgendwo im Magazin gelagert. Außerdem beherbergt es über 6000 Bücher und etwa 30.000 Architekturzeichnungen - insgesamt eine schier unglaubliche Zahl an Objekten auf einer Fläche, die nach heutigen Maßstäben allenfalls zur Präsentation einiger weniger Objekte ausreichen würde.¹² Vgl. Stephen Bann, *Das ironische Museum*, in: Rüsen et. al., a.a.O. (Anmerkung 2), S. 63; hier auch die folgenden Zitate.

¹³ Sir John Soane (1753 - 1837) war ein erfolgreicher Architekt und baute, neben zahllosen Landhäusern, die Bank of England und verschiedene Regierungsgebäude.

¹⁴ 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

¹⁵ Donald Preziosi, *Haunted by Things. Utopias and Their Consequences*, Vortrag gehalten am 3.3.2001, Hohenhof Hagen