

Wissenschaftliche und künstlerische Taxonomien.

Überlegungen zum Verhältnis von Schausammlung und Schaudepot

In Museen, die ältere Schausammlungen zeigen, die abgelegenen Wissensgebieten gewidmet sind oder die aufgrund der spezifischen Interessen ihrer Begründer oder Betreiber konventionellen Erwartungshaltungen nicht entsprechen, ist immer wieder ein gänzlich anderes Verhalten der Besucher zu beobachten als in Häusern, die auf den letzten Stand der Vermittlungstechniken gebracht sind. So lassen sich die Besucher solcher Museen häufig viel intensiver auf die jeweiligen Exponate ein, lesen, was immer an Erklärungen angeboten wird, diskutieren häufig mit ihrer Begleitung vor den Exponaten und sind meistens dankbar, wenn vom Museumspersonal weitere Erläuterungen geben werden. Anlass für die ausgesprochene Neugier, mit der sich die Besucher offensichtlich in diesen Museen bewegen, scheinen aber nicht nur deren eigentümliche Bestände zu sein, sondern die Modi ihrer Präsentation. Generalisierend gesprochen ist hier typisch, dass die Exponate in solchen Museen ganz im Vordergrund stehen, häufig in unerwarteten Kombinationen auftreten, nicht, kaum oder zuweilen auch über die Maßen inszeniert sind, keine oder 'alte' Medien eingesetzt werden und meistens eine sehr große Anzahl von Objekten zur Anschauung kommt. Im Vergleich zum aufgeräumten oder stilisierten Anstaltscharakter modernisierter Häuser muten diese daher Museen wie Schatz- und Wunderkammern an und scheinen schon als Ensemble ihren Besuchern zu signalisieren, dass sich in ihnen bisher nicht Beachtetes entdecken lässt und eigene Erfahrungen machen lassen. Gleichwie, ob dies nun tatsächlich möglich ist oder nur vermutet wird: In jedem Fall bemerkenswert bleibt die Haltung der Besucher solcher Museen, die hier weniger als Zuschauer und Rezipienten, sondern eher als Forscher und Sammler auftreten und damit eine Haltung gegenüber den Exponaten einnehmen, die in vieler Hinsicht der Personen entspricht, die diese Museen aufgebaut haben und betreiben.

Nun lässt sich diese forschende Haltung der Besucher neuerdings auch in Museen beobachten, die neben einer Schausammlung über ein Schaudepot, also über Räume verfügen, in denen ganze Sammlungen mehr oder weniger systematisch geordnet ohne ausführliche Vermittlungs- und Erklärungsangebote gezeigt werden. Dabei finden hier nicht nur Kenner bestimmter Sachgebiete Material, das sie in den Schausammlungen vermissen, sondern vertiefen sich häufig auch normale Besucher in die Bestände und wenden sich einzelnen Sammlungstücken in einer Weise zu, wie dies in Schausammlungen eher selten zu beobachten ist.

Wenn nun viele Schaudepots aus dem Motiv entstanden, die Einrichtung oder den Bau eines Depots politisch durchsetzen zu können, so hat ihre relativ hohe Akzeptanz beim Publikum dazu geführt, dass sie zunehmend als eine andere Form der Schausammlung neben den traditionellen, auf Narrativen aufbauenden Präsentationen wahrgenommen und immer öfter gezielt einrichtet werden. Gerade da, wo beide Formen der Sammlungspräsentationen in einem Haus zu verzeichnen sind, ergibt sich damit die Frage, welche Leistungen der einen und der anderen Form der 'Hängung' zugesprochen bzw. welche Erwartungen im Hinblick auf ihre Nutzung durch die Museumsbesucher mit ihnen jeweils verbunden werden.

Da es zu diesem Thema keine empirischen Daten gibt, kann diese Fragestellung nur durch eine qualitative Untersuchung angegangen werden. Die folgenden Überlegungen sollen dazu einen Einstieg bieten.

I.

Museen sind auf den Umgang mit Dingen spezialisierte Einrichtungen und vermögen daher Wirklichkeit am besten da zur Anschauung zu bringen, wo ihre

Realitätskonstruktionen auf Dingen oder Phänomenen aufbauen können, die Dingcharakter annehmen oder sich als Dinge definieren lassen.¹ Anders gesagt: das Museum ist eine Einrichtung, die auf der Reichweite menschlicher Sinne aufbaut und ihre spezifischen Dimensionen reflektiert. Immer da, wo Phänomene, wie zum Beispiel im mikro- oder makroskopischen Bereich diese Dimensionen überschreiten oder es um Phänomene geht, für die, wie zum Beispiel bei Radioaktivität, Menschen überhaupt keine sensorischen Fähigkeiten haben, gerät auch das Museum an seine Grenzen.

Doch ist dies kein neues oder auf Naturwissenschaften und Technik beschränktes, sondern ein für Museen charakteristisches Problem. Denn in Museen geht es immer darum, anhand von mehr oder weniger begrenztem Material etwas zu veranschaulichen und zu bedeuten, das über das, was es als Material selbst ist, mitunter weit hinausgeht. Nimmt man hinzu, dass auch beim Umgang mit Phänomenen außerhalb der Reichweite menschlicher Sinne oder bestehenden Wissens nahezu alle Methoden und Arbeitsweisen darauf abzielen, diese in irgendeiner Weise anschaulich zu machen, also aus dem Umgang mit Dingen entwickelt wurden, so bleiben ältere museale Präsentationen, die Wissen nicht nur repräsentieren, sondern als definierte Ensembles Wissen sind, ein Modell dafür, wie sich das Potential des Museums als Ort, an dem Wissenschaft im Wortsinne erfahren und verstanden werden kann, erneut entfalten lässt.

II.

Ältere wissenschaftliche Präsentationen zeichnen sich dadurch aus, dass sie die entsprechenden Objekte in bestimmter Weise geordnet, also bearbeitet vorzeigen. Diese Bearbeitung umfasst Betrachtungen, Unterscheidungen, Beschreibungen und Beobachtungen der ins Auge gefassten Dinge² und führt schließlich zu ihrer Zusammenstellung in einer Sammlung. Die Sammlung ist die Integration der Gegenstände mit den aus dem Umgang mit ihnen gewonnenen Erfahrungen und ergibt sich im Prinzip aus einem wiederholten zirkulären oder rekursiven Schluss, der sich schematisch etwa so skizzieren läßt: Sammlungen entstehen über Deutungen der Wirklichkeit, aufgrund derer Gegenstände oder bestimmte Eigenschaften an ihnen wahrnehmbar werden; insoweit gehen diese Deutungen den Sammlungen voraus und legitimieren sie (deduktives Prinzip). Andererseits lassen sich Deutungen nur anhand von Gegenständen entwickeln und über deren Sammlung stabilisieren - und insofern gehen die Sammlungen den Deutungen der Wirklichkeit voraus und legitimieren sie (induktives Prinzip). Daraus folgt, dass Sammlungen einen strukturell selbstevidenten Charakter haben. Denn sie sind Objekt-Zusammenstellungen, die aufgrund von Deutungen zustande kommen, die sich an den gesammelten Objekten selbst legitimieren. Oder,

¹ Deshalb fällt der gesamte Bereich des so genannten immateriellen Erbes (intangible heritage) typischerweise (bis jetzt) mehr oder weniger aus dem Blickwinkel der Museen. Vgl. dazu: Barbara Kirshenblatt-Gimblett, From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum, SIEF Keynote, Marseilles 2004, <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/SIEF.pdf>

² Vom wissenschaftlichen, künstlerischen und praktischen Arbeiten unterscheidet sich die Musealisierung wie auch immer erworbener Gegenstände vor allem dadurch, dass sie als Fragmente aus der Wirklichkeit erhalten und weitere physische Operationen an ihnen ausgeschlossen werden. Dazu werden sie zunächst magaziniert, konserviert und inventarisiert, also aus dem lebensweltlichen Kontext wie dem Wirtschaftskreislauf im Prinzip ein für alle Mal herausgenommen und als Gemeingüter bewahrt. Im nächsten Schritt werden die Dinge ästhetisiert, was hier nichts anderes bedeutet, als dass sie ohne lebensweltlichen Bezug (so zum Beispiel auch nicht als Waren) betrachtet und auf Dauer in diesem Status gehalten werden. Diese Ästhetisierung oder, in den Termini des historischen Materialismus ausgedrückt: diese Verdinglichung der Dinge bewirkt ihre konzeptionelle Konservierung als Objekte. Und diese wiederum ist die Voraussetzung für den nächsten Schritt der Musealisierung: die Möglichkeit ihrer Reflexion im Sinne eines *sapere aude*, in der an ihnen nicht zuletzt die Urteilskraft selbst erprobt werden kann. In jedem Fall ist eine solche (theoretisch mehrdimensionale) Reflexion die Grundlage für die letzte Operation der Musealisierung, bei der mit den Objekten neue und immer wieder andere Zusammenhänge konstruiert werden können, da sie dabei nicht physisch verändert, sondern nur symbolisch bearbeitet werden.. Vgl. auch: Michael Fehr, Stichwort Museum, in: Kritische Berichte, 4.2008, S. 75-78.

anders formuliert: Das Sammeln ist ein dialektischer Prozess, der seine Synthese in der bestimmten Ordnung findet, die mit der Sammlung hergestellt wird.

Geordnete Sammlungen sind zur Anschauung gebrachtes Wissen, Theorien im ursprünglichen Sinne des Wortes. Etwas sinnvoll ordnen und anordnen zu können heißt, das Geordnete zu begreifen und zu verstehen. In der Ordnung einer Sammlung sind Erkenntnisprozess und Anschaulichkeit auf das Engste miteinander verwoben. In der Ordnung nimmt Wissen eine Gestalt an, konkretisiert und legitimiert sich Wissen als eine Ordnung von Zeichen, die lesbar sind und kommuniziert oder sogar, wie in der von *Giambattista della Porta* entwickelten und von *Paracelsus* niedergeschriebenen Signaturenlehre, für in der Wirklichkeit auffindbar gehalten werden können. Dabei liegt es nahe, Ordnungen zu finden, die die Wirklichkeit im Ganzen zu erfassen und als Wissen zu organisieren vermögen und zugleich dessen ganze Fülle (*totum*) aus einem gemeinsamen Ursprung (*unum*) erklärbar machen. Eine universelle Ordnung, eine Ordnung, die durch teilen und zusammenfügen ein Ganzes begreifbar machen und in einem Wissensgebäude integrieren kann, ist daher das Ideal jedes Ordnungsprozesses. Doch bleibt das Wissen immer begrenzt und jede Ordnung ein künstlich geschaffener Zusammenhang, eine bildliche Gestalt, die an die Stelle der Kontexte tritt, aus denen die gesammelten Gegenstände stammen.

III.

Wenn auch heute nach einer Weltformel³ gesucht und das von Leibniz imaginierte Projekt eines *Theaters der Natur und Kunst*⁴ neuerdings im Internet vermutet wird, so ist doch die Einsicht unabweisbar, dass es so viele Ordnungen wie unterschiedliche Erkenntnisinteressen und Sammlungsstrategien gibt; und weiterhin, dass Ordnungen immer nur über ein begrenztes Leistungsspektrum verfügen, also einige Gegenstände besser, andere weniger gut und weitere möglicherweise überhaupt nicht in einen sinnstiftenden Zusammenhang bringen können. Entsprechend bemisst sich der Wert einer Ordnung an der Anzahl unterschiedlicher Gegenstände, die sie im Sinne der Regeln, die für ihr *Procedere* aufgestellt wurden, organisieren kann, und zeichnet sich Wissenschaft gegenüber anderen Versuchen des Weltverstehens dadurch aus, dass sie den Anspruch verfolgt, systematische Ordnungen zu entwickeln, die sich zumindest für bestimmte Wissensgebiete als stabil erweisen, praktisch anwendbar sind und allgemeine Anerkennung finden.

Gemeinsames Merkmal aller wissenschaftlich-systematischen Ordnungssysteme ist, dass sie auf der Definition von Typen aufbauen, also die Diversität der Phänomene vor allem im Vergleich verschiedener Arten wahrnehmen und von der Individualität einzelner Gegenstände abstrahieren. Weiterhin kennzeichnet systematische Ordnungen, dass sie die Interferenz zwischen verschiedenen Gegenständen nicht darstellen können und deren Kontexte gewöhnlich ignorieren. Abstraktionsleistung, Reduktionen und Fokussierungen waren aber ein wesentliches Merkmal der modernen wissenschaftlichen Arbeit, über die althergebrachte Ordnungen, zumal die christliche Schöpfungsordnung aufgebrochen und in Frage gestellt wurden. Doch riefen genau diese Eigenschaften systematischer Klassifikationen⁵ wiederum Kritik hervor, in deren Folge verschiedene wissenschaftliche

³ Vgl. dazu: Ken Wilber, *A Theory of Everything*, Bostn 2000, oder die Versuche im Rahmen von CERN.

⁴ Vgl. Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade*, Berlin 2004.

⁵ Unabhängig von ihrer Vielzahl und unabhängig auch von dem, auf was sie sich beziehen, haben Ordnungen jeweils eine bestimmte Struktur, die sich aus ihren Prämissen und ihren Regeln ergibt. Die wichtigsten wissenschaftlichen Ordnungstypen mit komplexen Strukturen sind: Hierarchien, Bäume, Paradigmen und Facetten. Bei Hierarchien und Bäumen werden Gegenstände in Gruppen und Untergruppen unterteilt, wobei als Regel gilt, dass jede Untergruppe alle Merkmale der Gruppe, aus der sie hervorgeht, enthalten muss. Das heißt, es wird bei Hierarchien und Bäumen immer von einer Ganzheit oder einem Ursprung ausgegangen, aus denen sich auf dem Wege einer systematischen, dichotomischen Differenzierung über die Bildung von Gruppen und Untergruppen, die wiederum in Untergruppen unterteilt werden können, in einem theoretisch letzten Schritt der Platz eines konkreten,

Disziplinen entstanden, die sich explizit den komplexen Zusammenhängen zwischen unterschiedlichen Phänomenen widmeten bzw. sie zu ergründen versuchten; sodass wir es heute gleichermaßen mit analytischen wie synthetischen wissenschaftlichen Ansätzen bzw. Disziplinen zu tun haben, die entsprechend unterschiedliche Daten sammeln.

IV.

In der Geschichte der Sammlungen und Museen reflektiert sich die Geschichte der Ordnungsversuche nicht nur in exemplarischer Weise, vielmehr waren die Museen nachgerade der Schauplatz, an dem bis vor einigen Jahrzehnten ihr Widerstreit ausgetragen wurde und den unterschiedlichen Fassungen musealer Präsentationen - zum Teil zeitgleich in verschiedenen Abteilungen der Häuser - zur Anschauung kam. Als wichtigste Wendepunkte dieser Geschichte lassen sich die Auflösung der nach der Idee des *Macrocosmos in Microcosmo* aufgebauten Schatz- und Wunderkammern und Naturalienkabinette benennen, deren Bestände in den systematisch angelegten Sammlungen der Museen aufgingen, sowie, im nächsten Schritt, die Aufteilung der

individuellen Gegenstands bestimmen lässt, der nicht mehr unterteilt werden kann. Die wichtigsten gemeinsamen Eigenschaften von Hierarchien und Bäumen bestehen darin, dass ihre Einheiten realen Entitäten entsprechen und sie – nicht zuletzt aufgrund ihres bildlichen Charakters – die ganzheitliche Wahrnehmung eines bestimmten Untersuchungsfeldes sowie unter Umständen das Erschließen von unbekanntem Einheiten ermöglichen. Der wesentliche Unterschied zwischen hierarchischen und Baumartigen Ordnungsstrukturen besteht vor allem in einer weiteren Regel, die nur für Hierarchien gilt: dass ein eindeutiges verwandtschaftliches Verhältnis zwischen Gruppe und Untergruppe gegeben sein muss.⁵ In beiden Fällen setzt die Entwicklung entsprechender Ordnungen allerdings einen mehr oder weniger vollständigen Überblick über das Untersuchungsfeld und seine Einheiten voraus, der da, wo er nicht gegeben ist oder wo wesentliche Einheiten oder ihre Aspekte außer Acht gelassen wurden, zum Zusammenbruch des gesamten Ordnungssystems führen kann. Andererseits können bei Hierarchien und baumartigen Ordnungsstrukturen auch unbekannte Einheiten dargestellt bzw. erschlossen werden und lassen sich, insbesondere bei Bäumen, auch die Entfernung zwischen verschiedenen Einheiten und ihre Häufigkeit veranschaulichen.

Der wesentliche Nachteil beider Ordnungsformen besteht darin, dass sie auf einem *one way flow of information* aufbauen. So spielt für den Sinn und Wirkungsmacht dieser Ordnungsformen eine entscheidende Rolle, was in der Fachterminologie als *first cut*, also als erste grundlegende Entscheidung bezeichnet wird. Gerade die Naturwissenschaften und hier die vor allem die Biologische Systematik bieten hier ein Beispiel, wie aufgrund unterschiedlicher Unterscheidungskriterien mehr oder weniger verschiedene Ordnungen des Pflanzen- und Tierreichs, die zum Teil noch nebeneinander bestehen, entwickelt werden konnten.

Dieses Problem kann auch mit paradigmatischen Ordnungen nicht gelöst werden, die im Übrigen als die Kombination von zwei hierarchischen Strukturen verstanden werden können, mit deren Hilfe Gegenstände definiert werden können. Paradigmatische Ordnungen haben die Form einer zweidimensionalen Matrix, in die Gegenstände nach jeweils zwei verschiedenen Attributen eindeutig eingeordnet werden können, wobei es auch zu Gruppenbildungen kommen kann. Im Unterschied zu Hierarchien und Bäumen müssen hier zwischen den einzelnen Gegenständen allerdings keine Beziehungen bestehen. Paradigmatische Ordnungen können daher nur bedingt zu Erklärungen herangezogen werden, doch erlauben sie das Erkennen von Mustern, da mit ihrer Hilfe das Vergleichen unterschiedlicher Gegenstände vereinfacht und systematisiert werden kann.

Die vierte klassische Ordnungsstruktur wird als Facettenklassifikation bezeichnet. Sie ist mit der paradigmatischen Ordnung verwandt. Ihre wesentlichen Vorteile gegenüber den anderen Ordnungen bestehen darin, dass sie eine offene, heuristische Form des Ordners ist, also keine vollständige Kenntnis des Untersuchungsfelds voraussetzt, sondern sich einem wachsenden Kenntnisstand anpassen lässt, und dass sie darüber hinaus mit drei oder mehr Dimensionen der Klassifikation umgehen kann. Die Facettenklassifikation kann keine genealogischen oder sonstigen Beziehungen zwischen einzelnen Gegenständen darstellen, ist also rein deskriptiv und dient am besten zur Organisation von vorhandenem Wissen, dessen systematische Analyse sie voraussetzt. So wird bei ihrem Aufbau von grundsätzlich frei definierbaren, doch begrenzten Zahl allgemeiner Grundkategorien ausgegangen, nach denen die betrachteten Gegenstände analysiert werden. Diese Kategorien werden aus dem Untersuchungsfeld⁵ bzw. anhand der Gegenstände entwickelt und in einem offenen Format notiert. Ein wesentlicher Nachteil der Facettenklassifikation besteht darin, dass es schwierig ist, sie zu visualisieren. Doch findet sie vor allem in elektronischen Datenbanken weit verbreitete Anwendung.

Museen in Sammlungen und Schausammlungen, also einen internen, der Forschung vorbehaltenen und einen auf das Publikum orientierten Bereich, und schließlich und der Trend zur Aufteilung der Museen in Schausammlungen und Magazine, in dem sich der Umgang mit den Sammlungen nach dem Stand ihres aktuellen Ausstellungs- und Marktwerts reflektiert. Im Zuge dieses jüngsten Trends werden quer durch alle Museumssparten immer häufiger nicht mehr Sammlungen, sondern vor allem einzelne Sammlungsstücke gezeigt, denen paradigmatische Bedeutung, besondere Anschaulichkeit oder ein wie auch immer begründeter Sensationswert zugemessen wird. Dabei wird nicht nur deutlich, dass die Museen ihre Funktion als Orte der aktuellen Wissensproduktion weitgehend verloren haben; vielmehr tritt hier als Konsequenz dieser Entwicklung zu Tage, dass die Museen in immer größerem Umfang vor dem Hintergrund eines unabhängig von ihnen bestehenden, allgemeinen und in Medien veröffentlichten Wissensbestands agieren, der ihre jeweiligen Bestände zuweilen bei Weitem überschreitet.⁶ Das heißt: In dem Maße, wie die Sammlungsbestände medial verfügbar werden, können sie über ihre Abbildung auf andere Sammlungen bezogen und im Vergleich mit ihnen einem erneuten Ausleseprozess unterworfen werden.⁷ In diesem neuen, virtuellen Zusammenhang können sich mitunter ganze Sammlungen als redundant erweisen, andererseits aber einzelne Sammlungsstücke womöglich größere Bedeutung erlangen, als ihnen in ihrem ursprünglichen Zusammenhang zugemessen wurde.⁸

Der Trend zur Auflösung der in den Sammlungen manifesten Ordnungen und zur Vereinzelung der ausgestellten Objekte macht deren Verständnis von zusätzlichen Informationsangeboten abhängig, denen nun die Aufgabe zukommt, sie in den entsprechenden, außerhalb der Museen etablierten, virtuellen Kanon aller vergleichbaren Objekte oder ganzer Wissensgebiete einzuordnen. Haben hier die vielfältigen Vermittlungsprogramme wie die mehr oder weniger aufwändigen szenographischen Museumsgestaltungen ihre Wurzel, so bleibt die Wahrnehmung der vereinzelter Objekte dennoch fast immer recht widersprüchlich: Denn weil das so genannte Highlight typischerweise ohne den Kontext präsentiert wird, aufgrund dessen es überhaupt nur einen besondern Status beanspruchen kann, wird es letztlich gerade durch sein Herausstellen zu einem Belegexemplar eines bestimmten Typus abgewertet und gewissermaßen als ein Bild seiner selbst medialisiert, mithin nicht mehr betrachtet, sondern, wie Prominente in anderen Zusammenhängen auch,⁹ nur noch beobachtet.¹⁰ Damit werden die Museen unversehens, aber zwangsläufig zu einer Art von *Show-Room*

⁶ In diesem Zusammenhang spielt natürlich auch eine große Rolle, dass, wie eingangs skizziert, die Wissensproduktion zunehmend in Feldern stattfindet, die sich der unmittelbaren Anschaulichkeit entziehen, und den Museen nur geringe Mittel zur Verfügung stehen, ihre Sammlungen auszubauen. Darüber bewirkt die Tatsache, dass das wissenschaftliche Personal in den Museen radikal abgebaut wurde bzw. zunehmend mit Management-, Marketing- und Geldbeschaffungsmaßnahmen beschäftigt ist, eine fatale Beschleunigung dieses Phänomens.

⁷ Dieser Prozess beginnt spätestens mit der Veröffentlichung von Sammlungen in Katalogen.

⁸ Solche Stücke werden dann zu einem so genannten Highlight erklärt und besonders herausgestellt. Auch in diesem Zusammenhang erweist sich einmal mehr die besondere Stellung der Kunstmuseen. Denn sie beherbergen durchgängig Unikate und nicht, wie die Museen anderer Sparten, Exemplare von Typen, die, abgesehen von Holotypen, gegebenenfalls auch anderswo aufzufinden wären. Auch herrscht in Kunstmuseen weitaus deutlicher als in anderen Häusern das Star-Prinzip, weil hier Qualitätskriterien ins Spiel kommen, die zumal bei Naturalia allenfalls unter sekundären Gesichtspunkten, wie zum Beispiel ihrem Erhaltungszustand, anwendbar sind, bei massenhaft hergestellten Artefakten jedoch prinzipiell keine und wenn, dann in Regel vor allem aufgrund ihres Seltenheitswerts, eine Rolle spielen. Eine Konsequenz aus dieser Einsicht ist, dass Häuser mit solchen Beständen nicht auf Einzelobjekte setzen, sondern die Einmaligkeit ihrer Bestände im Ganzen herauszustreichen versuchen.

⁹ Vgl. dazu: Georg Franck, *Die Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München Wien 1998

¹⁰ Dass sich zu Highlights stilisierte Exponate nicht mehr betrachten lassen, liegt natürlich auch daran, dass dies angesichts des Gedränges des Publikums und der Sicherheitsmaßnahmen schon rein physisch nicht mehr möglich ist.

rekonfiguriert, in denen es allerdings weniger um ein Verstehen, denn um ein Bewundern der Exponate gehen kann.

V.

Für den Wahrnehmungsprozess macht es einen grundsätzlichen Unterschied, ob Bilder, also ausschließlich für die Anschauung gemachte Objekte, oder Dinge, die keinen Bildcharakter haben, wahrgenommen werden. Denn weil in und mit Bildern eine Wahrnehmungsleistung formuliert (und womöglich reflektiert) wird, können sie immer sowohl betrachtet wie beobachtet werden: Betrachte ich ein Bild,¹¹ dann bin ich an seiner Botschaft interessiert und nehme, was ich sehen kann, als eine anschauliche Mitteilung über einen realen oder fiktiven Tatbestand wahr, die womöglich mein Handeln beeinflussen kann. Beobachte ich dagegen ein Bild, dann spielt zwar das, was es ist und zeigt, eine Rolle, doch richtet sich mein Interesse primär auf die Art und Weise, wie das, was es zeigt, zur Anschauung gebracht ist, wie es aufgrund welcher Eigenschaften seine spezielle Bedeutung entfalten kann oder wie es im Rahmen des Zusammenhangs, in dem es erscheint, wirkt.

Nehme ich also, wenn ich ein Bild sehe, immer zugleich wahr, dass und wie jemand etwas zur Anschauung gebracht hat, so liegt es dagegen bei Dingen ohne Bildcharakter – seien diese nun Artefakte oder Naturalien – zu allererst bei mir zu entscheiden, ob ich diese Dinge überhaupt als Anschauungsobjekte wahrnehme, und wenn, wie ich sie betrachte und für welchen Zusammenhang ich sie einsetze. Das heißt, angesichts von Objekten ohne Bildcharakter muss ich selbst die Wahrnehmungsleistung erbringen, die in Bildern immer schon erbracht ist.

Im Hinblick auf den musealen Kontext bedeutet dies, dass alle Museen, die keine Bilder¹² zeigen, zu allererst vor der Aufgabe stehen, den Anschauungscharakter ihrer Sammlungsgegenstände konstituieren und sichern zu müssen. Dies wird in der Regel durch eine äußere Rahmung erreicht, bei der die Gegenstände unter Bedingungen gestellt werden, die ihren praktischen oder sonstigen Gebrauch oder ihren unmittelbaren Rückbezug auf ihren vormaligen Kontext verhindern.¹³ Gewährleistet ein solcher Rahmen, dass ein Gegenstand nun ganz für sich, als Ding an sich, betrachtet werden kann, so nimmt er ihm jedoch zugleich auch alle Bedeutung und macht ihn verfügbar – für Zuschreibungen, durch die der Gegenstand in einen im Prinzip beliebigen Kontext gestellt und zu einem Sinnbild für eben diesen Kontext werden kann.

Wenn bei Bildern Dargestelltes und Darstellung immer in einem Medium auftreten und insoweit nicht voneinander unterschieden werden können, so sind im Unterschied dazu bei einer Ausstellung von Dingen diese immer von Darstellung (Zuschreibung, Hängung) unterscheidbar, auch wenn diese Darstellung notwendig immer zusammen mit ihnen wahrgenommen wird. Diese grundsätzliche Unterscheidungsmöglichkeit begründet den besonderen Reiz der Präsentation von Dingen und kann sowohl als eine Chance als auch als ein Problem verstanden werden: Als eine Chance, weil ich mir angesichts der mehr oder weniger losen Beziehung zwischen dem Ding und seiner Zuschreibung immer auch

¹¹ Gemeint sind hier Gegenstände, die materiell, primär dem Augensinn zugänglich, artifiziell und relativ dauerhaft sind. Vgl. Klaus Sachs-Hombach, Konzeptionelle Rahmenüberlegungen zur interdisziplinären Bildwissenschaft, in: Ders. (Hrsg.), Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt 2005, S. 12 ff.

¹² Das Tafelbild gilt hier als Normalfall, auch wenn nicht alle Bilder Tafelbilder sind. Vgl. dazu Victor I. Stoichita, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998. In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, dass das Sammeln und Vorzeigen von Bildern in Museen eine vor allem von Repräsentationsbedürfnissen getriebene, historisch gewachsene Konvention ist, die die ältere Funktion der Museen bzw. ihrer Vorformen als Orte der Wissenschaft und des Studiums zunehmend verdrängt.

¹³ Das heißt, der äußere Rahmen grenzt primär aus und steht ansonsten in keiner Beziehung zu dem eingeschlossenen Gegenstand. Das klassische Beispiel dafür ist natürlich der isoliert auf einen Sockel und unter einen Glassturz gestellte Gegenstand.

eine alternative Darstellung zumindest vorstellen, es also anders deuten und in einen anderen Zusammenhang als den jeweils gegebenen einordnen kann; und als ein Problem, weil ein solches gedankliches Durchspielen alternativer Möglichkeiten entweder Wissen voraussetzt, aufgrund dessen ich das Ding anders deuten oder einordnen könnte, oder mir die Möglichkeit eingeräumt würde, über die Beschäftigung mit dem Ding mir entsprechendes Wissen aneignen zu können; doch gerade dies schließt die äußere Rahmung nicht nur aus Betriebsgründen,¹⁴ sondern auch symbolisch aus und verhindert damit, dass die Dinge in die konzeptionelle Verfügungsmacht der Besucher geraten und von ihnen möglicherweise gegen die Museumsidee gedeutet werden könnten.

VI.

Äußere Rahmungen sind eine jüngere Form musealer Präsentation, die, wie schon erwähnt, zunehmend an die Stelle der Ausstellung von Sammlungen treten und deren innere Rahmung aufbrechen.

Innere Rahmungen knüpfen an bestimmten Eigenschaften der Gegenstände an. Sie ergeben sich in der einfachsten und zugleich leistungsfähigen Form gewissermaßen intuitiv aus dem Sammeln von Gegenständen. Denn das Sammeln setzt die Definition zumindest eines bestimmten Kriteriums voraus, das an den ins Auge gefassten Gegenständen als gemeinsam erkannt wird. Für den Umgang mit diesen und weiteren Gegenständen bedeutet dies, dass sie sowohl während des Sammelprozesses wie bei späterer Wahrnehmung nicht länger für sich betrachtet, sondern darauf hin untersucht werden, ob sie das gesetzte Kriterium erfüllen, wobei von allen anderen Eigenschaften der Gegenstände mehr oder weniger explizit abgesehen wird. Aus diesem Umgang resultieren Formen der Ordnung und Anordnung, die eine volle Konzentration auf die Gegenstände und ihre Zusammenstellung unter dem Gesichtspunkt des gewählten Kriteriums ermöglichen, also ihrerseits alles ausblenden, was den Vergleich Sammlungsobjekte erschweren könnte. Systematische Sammlungen treten daher vorwiegend in Form von Reihen oder einfachen geometrischen Mustern, also in einem bildlichen Modus in Erscheinung, der als formaler Zusammenschluss der Gegenstände einfach durchschaut, erweitert oder ergänzt werden kann und im Prinzip unabhängig von einer äußeren Rahmung besteht. Das Risiko solcher Sammlungen besteht in ihrer Fokussierung auf ein Kriterium. Denn sobald andere oder zusätzliche Kriterien an ihnen wahrgenommen werden sollen, wirkt die innere Rahmung über ein Merkmal wie ein Korsett, und können solche Sammlungen ihren Erkenntniswert verlieren.

Äußere und innere Rahmungen sind in unterschiedlicher Weise prekär. Sie werden deshalb häufig kombiniert, um den Anschauungscharakter der Gegenstände und bestimmte Zuschreibungen in jedem Fall zu sichern. Doch kommt es dabei fast zwangsläufig zu einer Dynamik, die aus ihrem unterschiedlichen Charakter als abschließende bzw. offene Form resultiert und immer wieder Umbauten der Schaumöbel und Schauarchitekturen erzwingt. Unabhängig davon haben beide Formen des Rahmens den großen Nachteil, dass sie Beziehungen zwischen unterschiedlichen Gegenständen nicht zur Anschauung bringen können. Hier nun setzen die Versuche an, über Tableaus und Dioramen, Stil- und Periodenräume oder szenographische Gestaltungen Zusammenhänge zu konstruieren und anschaulich zu machen. Und in diesen Zusammenhang gehören auch die Versuche, den Nachteilen permanenter Schausammlungen durch ihre Verflüssigung in so genannten Szenenwechseln oder durch

¹⁴ "Das Museum provoziert zu allererst sprachlose Bewunderung, und außerdem bietet es nicht die Möglichkeit, sich anschauend so auf ein Bild einzulassen, wie es das Bild eigentlich verdient. Schon aus Betriebsgründen des Museums [ist es] ausgeschlossen, im Anblick des Originals [zum Beispiel, d. Verf.] einen Text über ein Bild zu verfassen. (...) Ist also das Museum als Ort des Originals eine Institution des Fetischismus, indem es - ganz unvermeidlicherweise - die Aura des physikalisch einmaligen Artefakts kultiviert und die Leistung des Bildes jeglichem intellektuellen Zugriff entzieht?" Max Imdahl, Die Zeitstruktur in Poussins "Mannalese". Fiktion und Referenz, in: Michael Fehr/Stefan Grohé (Hrsg.), Geschichte, Bild, Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum, Köln 1988, S. 181.

ihre komplette Abschaffung bzw. ihren Ersatz durch temporäre Ausstellungen zu entgehen. Doch lässt sich auch mit diesen Konstruktionen das Grundproblem alles Ausstellens von Dingen in der Regel nicht lösen: Dass Dinge festgelegt werden müssen, damit sie zu Anschauungs- und Erkenntnisgegenständen werden können. Wobei sich immer wieder erneut die Frage stellt, wie Objekte sich so vorzeigen lassen, dass einerseits das an ihnen und über sie akkumulierte Wissen und ihre Einordnung in bestimmte Wissensgebäude zur Anschauung gebracht werden kann, sie andererseits aber als Objekte, denen etwas zugeschrieben wurde, erfahrbar bleiben können.

VII.

Wenn es nun ein Merkmal jüngerer Museumsgestaltungen ist, dieses Problem einerseits durch das Verdrängen physischer Exponate und andererseits durch Computer gestützte, so genannte interaktive Kommunikationsangebote zu überspielen (die in Wahrheit ja selten mehr als wählbare Programme sind, die nur rezipiert werden können), so ist zu beobachten, dass künstlerische Auseinandersetzungen mit Sammlungen und Ordnungen im musealen Kontext sich generell dadurch auszeichnen, dass sie gerade die handgreiflichen wissenschaftlichen Techniken und Methoden und die althergebrachten Darstellungsformen sowie, nicht zuletzt, die musealen Räume zum Ausgangspunkt ihrer Strategien nehmen. Dabei setzt die künstlerische Arbeit an allen vermeintlich neuralgischen Aspekten des Sammelns, Ordnen und der Veranschaulichung an und versteht es, sie durch ihre gezielte Affirmation erneut produktiv und zugleich reflektierbar zu machen. Das heißt, für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Museum ist in vielen Fällen typisch, dass sie die Museen als Orte der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung, des konkreten Handelns und der buchstäblichen Aufstellung von Theorien zu thematisieren versucht, also, aufs Ganze gesehen, es unternimmt, dem Museum die menschliche Dimension zurück zu gewinnen. Dieser Ansatz ergibt sich natürlich aus dem handgreiflichen Charakter der künstlerischen Arbeit selbst, doch folgt er zugleich der Einsicht, dass die eigentümliche Stärke des Museums vor allem aus der Möglichkeit resultiert, sich hier unmittelbar mit Versuchen zu konfrontieren, der Kontingenz des Wirklichen Herr zu werden und die Welt zu begreifen – und sich nicht nur etwas darüber erzählen zu lassen. Mit anderen Worten: Eine aufgeklärte museologische Arbeit wird nicht den Versuch unternehmen, aus dem Museum ein Medium zu machen, sondern, ausgehend von seinem grundsätzlich analogen und auf das Analoge beschränkten Charakter, mit anagogischen Mitteln Wege zu Phänomenen und Einsichten zu finden versuchen, die sich dem unmittelbaren Erleben entziehen. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Museum, mit dem Sammeln, dem Ordnen und zur Schaustellen kann dafür eine wichtige Quelle sein, auch wenn viele entsprechende Arbeiten polemischen oder ironischen Charakter haben. Denn, wie immer sie angelegt sind, so machen sie doch eines klar: Der prekäre Charakter von zu Anschauungsobjekten gemachten Gegenständen kann in nur im immer wieder und erneut ausgeübten Wechsel zwischen Beobachten und Betrachten aufgehoben werden und in dem Maße zu Einsichten und Erkenntnissen sowohl über die Bedeutung der einzelnen Objekte als auch der Sammlungen führen, wie diese verschiedenen Wahrnehmungsweisen bewusst vollzogen, das heißt aber: als sich wechselseitig bedingende Wahrnehmungsleistungen wiederum selbst beobachtet werden.¹⁵

¹⁵ Am Beispiel der *readymades* von Marcel Duchamp ist dies womöglich am besten nachzuvollziehen. Denn die *readymades* verweigern durch die Art ihrer Aufstellung - und nicht erst durch ihre Dekontextualisierung und ihre Ausstellung im Museum - den praktischen Gebrauch in den Funktionen, zu deren Erfüllung sie hergestellt wurden: Der Flaschentrockner hängt, das Fahrrad-Rad ist frei drehbar auf einem Schemel montiert, der Kleiderhaken ist am Boden befestigt und das Pissior-Becken umgekehrt auf einen Sockel gestellt. Ganz abgesehen von der dadaistischen Polemik, beziehen die *readymades* ihre andauernde Systemsprengende Potenz daraus, dass sie ihre Verdinglichung im musealen Kontext unterlaufen, indem die Gegenstände schon durch die Art ihrer Aufstellung entfunktionalisiert sind und dies als Eingriff des Künstlers erkennbar ist. Die *readymades* können daher eben so wenig allein auf ihre Eigenschaften als Industrieprodukte reduziert wie andererseits den Kunstobjekten zugeschlagen werden; denn sie sind ja nichts als Industrieprodukte, die lediglich praktisch funktionslos gemacht wurden. So wird beispielsweise der Flaschentrockner durch das

Aufhängen zwar praktisch unbrauchbar, doch bleibt, weil er dabei nicht materiell verändert wird, seine Eigenschaft als Arbeitsmittel nicht nur erkennbar, sondern wird in dem Maße, wie sie aufgrund der Präsentation nicht eingelöst werden kann, thematisch: Der hängende Flaschentrockner verlangt nach einer Erklärung; diese kann aber nur darin bestehen, seine Funktion, Flaschen zu trocknen, zu bestimmen. Dass heißt, gerade die ästhetische Wahrnehmung des hängenden Flaschentrockners bringt seine nicht-ästhetische, seine praktische Funktion zum Vorschein, und eben dadurch wird verhindert, dass er nur als ästhetisches Objekt wahrgenommen werden könnte. Ähnliches gilt, um ein weiteres Beispiel zu nennen - für das Pissoir-Becken. Dessen Funktion als Instrument muss die ästhetische Betrachtung notwendig rekonstruieren, gerade weil es Duchamp nicht im Sinne seiner praktischen Bestimmung, sondern umgekehrt und als "Springbrunnen" ausgestellt hat. So mündet die Betrachtung der readymades eben nicht in eine "Reflexion auf das bloße Dasein des Dings" (Imdahl), sondern vielmehr in der Frage nach dem Sinn des künstlerischen Eingriffs. Da dieser Eingriff rational nur mit dem Zweck erklärt werden kann, den Gegenstand außer Funktion zu setzen, bleibt der Betrachtung nichts als eine Reflexion eben dieses Außer-Funktion-Setzens, die eine Rekonstruktion der Funktion des Gegenstandes notwendig mit einschließt. Man könnte auch sagen: In der Reflexion der readymades als ästhetischen Objekten entwickelt sich ihr Charakter als Arbeitsmittel zwangsläufig neu; damit aber wird der Betrachter veranlasst, sie selbst als Arbeitsmittel zu nutzen, sich also selbst ihnen gegenüber geltend zu machen, etwa, indem er sie - oder andere Gegenstände - in anderer Weise außer Funktion setzt und ihnen in anderen Zusammenhängen eine Funktion zuweist: als Gebrauchswerte erhält. Mit anderen Worten: Duchamps readymades sind nicht auf das Museum als Ort ästhetischer Wahrnehmung angewiesen und können daher seine Sockel-Funktion dazu nutzen, Bedingungen, die außerhalb des Museums liegen, für die ästhetische Rationalität relevant zu machen. Vgl. M.F., Müllhalde oder Museum - Endstationen der Industriegesellschaft, in: Michael Fehr/Stephan Grohé (Hrsg.), Geschichte-Bild-Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum, Köln 1989, S.104 f.

Jüngere Beispiele für künstlerische Strategien, die die grundlegenden musealen Ordnungsformen reflexiv werden lassen sind zum Beispiel: (Radikalisierung des Sammelns nach einem Kriterium) - Marcel Broodthaers: *Toile noire avec oeufs blancs*, 1965/66; Bernhard Sandfort: *Das Museum der Fragen*, 1980 ff; (Radikalisierung des äußeren Rahmens) - Herbert Distel: *Schubladenmuseum*, 1970-77, *Museen der Museen: Sammlung Ludwig*, 1975, Robert Filliou: *Museum auf dem Kopf*; (Radikalisierung des inneren Rahmens) - Michael Badura: *Klumpenmuseum*, 1970, Michael Badura: *Bleiprobensammlung*, 1971; (Rekontextualisierung von Sammlungen/einzelnen Objekten) - Hans Haacke: *Manet-Projekt*, 1974; Spoerri/Plessen: *Musée Sentimental*, 1988 ff; (Anwendung wissenschaftlicher Methoden am vermeintlich Ungeeigneten/Entwicklung neuer Sammlungsstrategien) - Hilmar Liptow: *Mein van Gogh-Museum*, 1980-1990; Mark Dion, *Thames-Dig*, 2003; (Wörtlich nehmen von Ordnungssystemen) - Marc Dion: *Arche*, 2001