

Zeigen und Sehenlassen: Sichtbarkeiten

Im Museum ist das Zeigen ›instrumentelle Praxis‹.³⁰² Im Alltag zeigen wir mit unserem Zeigefinger, dem restlichen Körper, wie auch dem Gesicht, mit Bildern und mit Gegenständen;³⁰³ im Museum gehört das Zeigen zum grundlegenden Prinzip. Der Bildtheoretiker und Phänomenologe Lambert Wiesing betont, dass Zeigen immer, ob als Alltagshandlung oder institutionalisiert, eine kulturelle Praxis ist.

Es sind Menschen, die mit Bildern Dinge zeigen, mit Pfeilen auf Richtungen hinweisen, mit Uhren die Uhrzeit zeigen, in Museen Dinge ausstellen oder mit ihrer Kleidung ihre Stimmung und Emotion ausdrücken. [...] Es ist stets ein kultureller Umgang mit Dingen, der dazu führt, dass diese Dinge andere Menschen *etwas sehen lassen* [...].³⁰⁴

Sockel, Rahmen, Vitrinen und ähnliche Mittel im Museum sind deiktische Elemente, die auf etwas zeigen und die Exponate in die Sichtbarkeit rücken, auf die Art und Weise, wie das Museum sie inszenieren möchte: »Inszenierungsmittel dienen einer In-Szene-Setzung der Objekte/Exponate und damit der Ausstellungsbotschaft.«³⁰⁵ Sie lenken also immer auch die Wahrnehmung der Besuchenden. Auch der Katalog kann als zeigendes Medium verstanden werden, der über die Ausstellung hinaus in Kraft bleibt.

Nicht nur in der inhaltlichen Ausgestaltung, auch in der Inszenierung der Exponate verführt das MJT seine Besucher:innen zum Staunen und löst an vielen Stellen Verwunderung aus. Die Inszenierungsmittel, die in vielen konventionellen Museen im Hintergrund verbleiben und in erster Linie dazu angelegt sind, das Exponat hervorzuheben, rücken im MJT immer wieder in den Vordergrund. Während Exponate im Museum neu kontextualisiert und damit interpretiert werden, »bedürfen die Inszenierungsmittel selbst [...] in der Regel keiner weiteren Erläuterung«³⁰⁶. Im MJT werfen sie allerdings oftmals Fragen auf:

Unlike other public places – such as conventional museums, or supermarkets for that matter – in which the design intent seems to be to *avoid* impinging on the viewing tasks of visitors (so that they may focus on the content of the displays), the MJT does just the opposite, transporting the visitor into an intense and inescapable sensory reality.³⁰⁷

302 Vgl. Wiesing 2013, S. 12.

303 Vgl. ebd.

304 Ebd., S. 13f.

305 Schärer 2003, S. 106.

306 Ebd., S. 107.

307 Jansen 2008, S. 141.

Das liegt unter anderem daran, dass das MJT winzig Kleines, eigentlich Unsichtbares oder sogar nicht Vorhandenes in einigen seiner Ausstellungen zeigt. Zum anderen beruht es darauf, dass die Verlässlichkeit der Inszenierungsmittel in den Ausstellungen oder den Texten zu diesen selbst immer wieder in Zweifel gezogen wird. Auch die Rezeptionsmodi im Museum sind Teil der Auseinandersetzung im MJT.

Gelenkte Wahrnehmung und Rezeptionsmodi

Neben Lichtprojektionen und Guckkästen gibt es im MJT bei vielen Exponaten visuelle Hilfsmittel, die es erst ermöglichen, das Exponat in einer bestimmten Weise oder es überhaupt wahrzunehmen. Vor allem Vergrößerungsgläser spielen eine wichtige Rolle. So sind einige Exponate so klein, dass sie mit bloßem Auge nicht zu erkennen sind. Dazu gehören Miniaturschnitzereien des Künstlers Hagop Sandaldjian, die so winzig sind, dass sie in ein Nadelöhr passen und auch darin ausgestellt werden; ebenso wie eine Serie von Miniaturmosaiken, die nur durch Mikroskope zu erkennen sind, oder eine Fruchtkernschnitzerei. Darüber hinaus werden Arbeiten ausgestellt, die erst durch ein optisches Gerät ihr eigentliches Bild präsentieren. So gibt es Röntgenaufnahmen von Blumen, die mithilfe einer 3-D-Brille plastisch wirken, oder Vektografen aus der Anfangszeit dieser Form der Darstellung. Alle diese Exponate sind nur durch ein Medium wahrnehmbar. Der Blick der Besucher:innen muss sich auf dieses Medium verlassen.³⁰⁸

Als ein Ausstellungszyklus, der sich zwischen Kunst und Wissenschaftsgeschichte bewegt, zeigen sich die »Micromosaics of Henry ›Harold‹ Dalton«. Zu sehen ist eine längliche Glasvitrine, in der acht Mikroskope stehen, die jeweils einen Glasträger mit einem Mosaik enthalten, das in bunten Farben und kunstvoller Ausgestaltung Blumen und Vögel zeigt (siehe Abb. 7). Neben den Mikroskopen befindet sich jeweils ein kleines, mit Samt ausgeschlagenes Kästchen, in dem das Präparat aufbewahrt zu werden scheint. Die Kästchen und die Glasträger wirken alt und sind versehen mit arabischen Beschriftungen und Einritzungen. Die Besucherin/der Besucher kann oben durch die Mikroskope schauen, kommt aber wegen der Vitrine nicht an das Präparat heran. Wie in fast allen Räumen des Museums ist es sehr dunkel. An der Wand befindet sich eine Tafel, die über den Miniaturkünstler und Mikroskopfachmann Henry Dalton informiert, der

308 Auch im »Borzoï«-Kino gibt es 3-D-Brillen, allerdings scheinen sie nicht immer hilfreich. In einem Film machte ich die Erfahrung, dass die Brille manchmal einen 3-D-Effekt erzeugte, dann aber das Bild wieder trotz Brille verschwamm und auch ohne Brille nicht klar zu erkennen war. Als Betrachterin war ich somit während des ganzen Filmes aktiv, um die richtige Sichtposition zu justieren, was manchmal einfach unmöglich und oftmals irritierend war.

Abb. 7: Blick durch ein Mikroskop auf die »Micromosaics«



die Mosaik erstellt haben soll.³⁰⁹ Wie in den meisten Texten des MJT wird in erzählendem Duktus über den Menschen informiert, der diese wundersamen Kunstwerke produziert hat:

Henry Dalton was born in 1829 in Bury St. Edmunds, England, where his father was a prominent physician. Growing up with a passion for science, young Henry was drawn especially to microscopy which was enjoying modest popularity among the lay public at the time. By his mid-thirties, Dalton was well-skilled as a micrographer and had gained renown among European naturalists for his intricate preparations constructed entirely from diatoms and the scales of butterfly wings.³¹⁰

In der Folge wird genau beschrieben, wie Dalton aus winzigen Teilen von Schmetterlingsflügeln seine Mosaiken zusammensetzt.

Da offensichtlich nicht alles im MJT das *ist*, was es zu sein *scheint*, stellt sich auch hier die Frage, ob man als Besucher:in dem trauen kann, was man in dieser Ausstellung sieht oder auch liest. Sind diese wundervollen und detaillierten Bilder von Blumenarrangements tatsächlich so winzig klein oder ist dies nur eine optische Täuschung? Diese Überlegungen führen dazu, dass viele Besucher:innen

309 In meinen Recherchen konnte ich keinen Hinweis auf die historisch verbürgte Existenz Daltons finden, was aber nicht ausschließt, dass es ihn gab.

310 Zitiert nach der Homepage des Museums www.mjt.org/exhibits/dalton/dalton.html.

nicht nur durch das Mikroskop schauen, sondern vor allem daran vorbei.³¹¹ Und tatsächlich ist es – wie oftmals im MJT – nicht ganz deutlich, ob die Mikroskope nur das technische Medium sind, um das Exponat wahrzunehmen, oder ob nicht vielmehr zusammen mit dem Text die ganze Installation das Exponat darstellt. Wie hier das optische Hilfsmittel werden so im MJT immer wieder auch die Mittel der musealen Inszenierung zum Teil der Ausstellung oder zumindest verschwimmen die Grenzen zwischen technischem Hilfsmittel und Exponat. Dazu kommt, dass sich auf dem Glasträger keine biologischen oder medizinischen Proben befinden; es sind Kunstwerke, die das Mikroskop nicht nur als medialen Vermittler benötigen, sondern es beim Erstellen des Artefakts schon eingeplant haben. Die Tendenz, sich nicht auf den eigentlich vorgezeichneten Weg (durch das Okular des Mikroskops zu schauen), sondern eher auf die eigenen Augen zu verlassen, zeigt das Misstrauen an dieser medial vermittelten Sicht auf die Dinge, die eigentlich unser Leben bestimmt, hier aber hinterfragt wird. Die Wahrnehmung muss sich auf etwas verlassen, von dem nicht geklärt ist, ob es täuscht. Als Besucher:in befindet man sich in einem Dilemma: Man weiß nicht, ob man der Ausstellung trauen kann, kann es aber mit den eigenen, begrenzten Sinnen (und durch die Anordnung der Exponate) nicht zuverlässig überprüfen.

Darüber hinaus irritiert (an diesem Beispiel) auch der Text, der den Lebenslauf von Dalton ergänzt. Die Tafel enthält drei Zitate über das Mikroskopieren, die den Blick durch das Mikroskop immer auch als Interpretation bis hin zur Täuschung definieren:

- Henry Baker: *Cautions in Viewing Objects*: »When you employ the microscope, shake off all prejudice, nor harbor any favorite opinions; for, if you do, 'tis not unlikely fancy will betray you into error, and make you see what you wish to see.«
- The Lord President Torbanehill of the English Court Case, 1853: »[T]here are those who see a thing and also those who do not see it [...]. But very skillful persons looking for a thing and not seeing it, creates a strong presumption that it is not there. But when other persons do find it, it goes far to displace the notion it is not there.«
- Daniel Mazia über gute Mikroskopisten: »[They] think with the eyes and see with the brain.«³¹²

Mit diesen Texten unterläuft das MJT (scheinbar) seine eigene Autorität, indem es das, was ausgestellt wird, für möglicherweise zweifelhaft erklärt. Dadurch, dass auf die Unzuverlässigkeit von Wahrnehmung verwiesen und diese in Abhängigkeit

311 Dies beschreibt Robert S. Jansen in seiner Untersuchung, die sich auf das Rezeptionsverhalten der Besucher:innen fokussiert und das Problem der Intersubjektivität in der irritierenden Umgebung des MJT beleuchtet (2008, S. 144).

312 Zitiert nach MJT.

zu Einbildungskraft (*fancy*) oder Fantasie gesetzt wird, positioniert sich das Museum programmatisch nicht mehr in der Dichotomie von ›wahr und falsch‹, welche für die Naturwissenschaften, die ja in erster Linie mit dem Mikroskop arbeiten, so bedeutsam ist, sondern in einem Paradigma, das sich irgendwo zwischen diesen Polen bewegt. »Ausstellungen (wie Museen) leiden heute darunter, daß sie ›wissenschaftlichen Status‹ zugesprochen erhalten haben, das heißt sie unterliegen dem Sprachspiel von wahr/falsch.«³¹³ Das MJT zelebriert diesen wissenschaftlichen Status einerseits (über Texte mit Fußnoten, wissenschaftliche Verweise und Themen oder wie hier Zitate), unterläuft ihn aber auch immer wieder, indem es dem didaktischen Auftrag der Informations- und Wissensvermittlung der Naturkunde- oder technischen Museen (und zum Teil der Kunstmuseen) nur bedingt nachkommt und die sinnliche Erfahrung und ein Spiel mit Fantasie und Erzählungen in den Vordergrund rückt. Indem es Zweifel an der eigenen Präsentation erzeugt, fordert es den Besucher oder die Besucherin gewissermaßen auf, sich von der Autorität des Museums zu befreien und feiert gleichzeitig die Institution, in der es möglich ist, einen Sachverhalt zu präsentieren und zugleich in Zweifel zu ziehen. Die Objektivität eines Museums und die Objektivierung von Wissenschaft und Wissen allgemein werden problematisiert.

A visit there [in the MJT] invites us to consider the contingency of objectivism, how the distinctions drawn between the fantastic and the mundane can be arbitrary, and how those distinctions might impose arbitrary limitations on human consciousness.³¹⁴

Indem das MJT zugleich zwei sich widersprechende Sichtweisen auf die Mosaiken präsentiert (zum einen ihre künstlerische Qualität als Miniaturkunst, zum anderen die mögliche Voreingenommenheit und Einbildung der Betrachtenden und damit die Eventualität, dass sie getäuscht werden bzw. sich täuschen) thematisiert es die Vorstellung von Wirklichkeit in Abhängigkeit von einem Standpunkt: »the Jurassic problematizes the very notion of point of view«³¹⁵. Im genannten Beispiel geschieht dies sogar doppelt: im metaphorischen Sinn einer Ausgangsvorstellung oder Perspektive, auf den Rugoff anspielt, und ganz wörtlich bei der Frage danach, von wo man auf das Exponat schaut.

So wie bei den »Micromosaics of Henry ›Harold‹ Dalton« der Text dazu verführen kann, das Dargestellte infrage zu stellen, wird auch in anderen Exponaten dieses Verhältnis von Text und Objekt reflektiert. In einem weiteren Beispiel »Fruit Stone Carving« (siehe Abb. 8) geht es aber eher darum, wie der Text die Polysemie des Objekts einschränkt oder dieses Objekt sogar erst erzeugen kann. Auch hier

313 Mattl 1995, S. 25.

314 Roth 2002, S. 109.

315 Rugoff 1998, S. 78.

geht es wieder um das Sehen mithilfe eines Hilfsmittels – kennzeichnend für dieses Exponat ist aber paradoxerweise das *Fehlen* eines solchen. Bei dem Exponat handelt es sich um einen Mandel- oder Fruchtkern, der angeblich eine Miniatur-schnitzerei enthält, wie sie in den Wunderkammern der Frühen Neuzeit nicht unüblich ist. Der Text, der auf einer Tafel neben dem kleinen, auf einem Stab fixierten Kern angebracht ist, besagt Folgendes:

Almond stone (?); the front is carved with a Flemish landscape in which is seated a bearded man wearing a biretta, a long tunic of classical character and thick, soled shoes; he is seated with a viol held between his knees while he tunes one of the strings. In the distance are representations of animals including a lion, a bear, an elephant ridden by a monkey, a boar, a dog, a donkey [...].³¹⁶

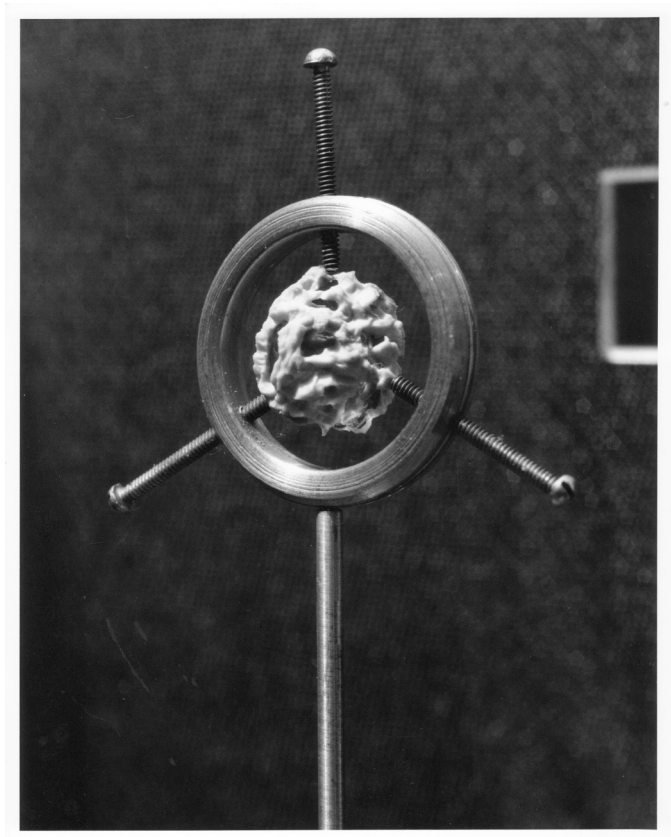
Die Aufzählung wird durch weitere Tiere ergänzt und erinnert an die Arche Noah, nur hier versammelt auf einem Kern. Die Arche als Inbegriff von Energie, Wachstum und Künftigem, korrespondiert mit der Kreuzigungsszene Jesu Christi, die die Rückseite des Steins angeblich zeigt: Leben und Tod, Anfang und Ende.

All dies ist mit bloßem Auge nicht zu erkennen, der Stein wirkt wie ein gewöhnlicher Obstkern (es scheinen sich keine Schnitzereien darauf zu befinden) und es gibt kein optisches Hilfsmittel, um die Angaben des Textes zu überprüfen. So bleibt nur die Möglichkeit, das Beschriebene zu glauben oder auch nicht, womit eine Kategorie ins Museum einzieht, die diesem im Normalfall eher fremd ist. Das MJT fordert hier ein Vertrauen des Betrachters ein, das es allerdings mit vielen anderen Exponaten wenn nicht verspielt, dann zumindest in Zweifel gezogen hat. Andererseits spielt das Exponat auf die Bedeutung des Textes in jedem Museum an, dessen Aufgabe es immer ist, die potenzielle Polysemie eines Objektes einzugrenzen.

Exponate sind zeigende, verweisende Medien. Sie zeigen, indem sie kraft ihrer Materialität die Sinne affizieren und den Verstand in Bewegung setzen. Die von Exponaten induzierte Information ist allerdings vielschichtig, mehrdeutig und weniger präzise als die eines geschriebenen Textes. [...] Zeigende Medien müssen daher von erläuternden Medien flankiert werden. [...] In einer Ausstellung bedürfen zeigende und erläuternde Medien einander. Exponate ohne Erläuterungen sind stumm, Erläuterungen ohne Exponate sind leer.³¹⁷

316 Zitiert nach MJT. Lawrence Weschler (1998, S. 115), der in seinem Bericht die Informationen, die das MJT gibt, akribisch nachrecherchiert und auf ihren Wahrheitsgehalt überprüft, hat herausgefunden, dass der zitierte Text identisch in dem Katalog zum »Ashmolean Museum« in Oxford von Arthur MacGregor zu finden ist und die entsprechenden Obstkernschnitzereien dort zu besichtigen sind. Das, was im MJT auf einem Obststein zu erkennen sein soll, ist allerdings in Oxford auf zwei Kerne aufgeteilt.

317 Klein 2004, S. 99f.

Abb. 8: »Fruit Stone Carving«

Was passiert aber, wenn das Zeigende und das Erläuternde nicht zusammengehören? Durch den Mangel an Überprüfungsmöglichkeiten wird hier der erläuternde Text zum Medium, das den Stein zu dem macht, was er ist. Kraft des Textes und qua der Institution Museum entsteht eine Macht, den Gegenstand zu verändern. Der Obst- oder Mandelkern wird auratisch aufgeladen durch seine Entfernung aus einem lebensweltlichen Kontext, durch den Prozess des Ausstellens im Museum und vor allem durch den Text. Das Exponat verdeutlicht, dass jeder Erläuterungstext im Museum potenziell falsch sein kann und wie Text in der Lage ist, ein Objekt mit Bedeutung zu versehen. Beim »Fruit Stone Carving« ist es der Besucherin oder dem Besucher nicht möglich, auf seine visuelle Wahrnehmung zu bauen, da es keine optische Vermittlung gibt, deshalb muss er oder sie sich auf die sprachliche verlassen.

Anders verhält es sich bei den kunstvollen Miniaturschnitzereien des Künstlers Hagop Sandaldjian. Wie fast immer im MJT steht auch in dieser Ausstellung die Geschichte des Urhebers, in diesem Fall die des ägyptischen Einwanderers und Geigenspielers Sandaldjian, gleichberechtigt neben den künstlerischen Produkten bzw. Exponaten. Diese Arbeiten sind winzig kleine Skulpturen, die auf einer Nähnadel oder im Nadelöhr präsentiert werden. Vor jedem Exponat gibt es eine angebrachte Lupe, durch die die Skulptur genauer zu erkennen ist. Aber auch wenn man an der Lupe vorbeisieht, kann man etwas Winziges auf oder in der Nadel erkennen. In dieser Ausstellungsreihe scheint es sich um genau das zu handeln, was auf dem jeweiligen bezeichnenden Text zu finden ist.

Die dargestellten Figuren sind eine absurde Mischung: Ausgestellt sind z.B. Goofy, der Papst und Napoleon. Sie ergeben gewissermaßen ein Ensemble von ›Helden‹, von Berühmtheiten unterschiedlicher Zugehörigkeit. Während das Gedenken an Helden aber in der plastischen Darstellung in der Regel überlebensgroß geschieht, um die Bedeutsamkeit der Gezeigten hervorzuheben, sind sie in diesem Fall winzig klein, können ohne Lupe kaum wahrgenommen werden. Obwohl sie so klein sind, widerfährt ihnen nicht das Schicksal, das Robert Musil dem Denkmal zuschreibt: »[D]as Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler.« Später präzisiert er: »Man kann nicht sagen, wir bemerkten sie nicht; man müsste sagen, sie entmerken uns, sie entziehen sich unseren Sinnen [...].«³¹⁸ Dieses Verhängnis scheint für die Minifiguren nicht gegeben. Durch das optische Gerät und die Ausstellung im Museum sind sie markiert. Obwohl sie selbst zunächst nicht zu sehen sind, zeigen der gesamte Ausstellungsraum und seine Inszenierungsmittel gewissermaßen auf sie und fordern ihr Gesehenwerden. Gleichzeitig weckt die Inszenierung dessen, was man zunächst nicht erkennen kann, Neugierde.

Obwohl diese winzig kleinen Skulpturen als das wahrnehmbar sind, als das sie beschrieben werden, thematisiert diesmal das Museum selbst Zweifel und sät diese damit erst. Dies geschieht allerdings in diesem Fall nicht innerhalb der Ausstellung, sondern in der zur Sandaldjian-Ausstellung erschienenen Publikation des Museums:

When we first behold such astounding and disorienting sights, disbelief is not an uncommon response. Our skepticism is piqued by our lack of direct visual access, and we regard the meditating microscope with suspicion, as though its minute optical theater might be the scene of possible manipulation and chicanery. One keeps hoping to see ›how it's done‹, to discover the secret behind this impossible illusion, because it is easier to believe in trickery than to accept the truth of San-

318 Musil 1981, S. 506f.

daldjian's work, a truth that seems to unsettle the line between reality and dream.
(MJT Sandaldjian, 6)

Auffällig ist, dass Ralph Rugoff³¹⁹, der diesen Beitrag für die Schrift verfasst hat, sich selbst in die Gruppe der Betrachter einreicht. Seine Beschreibung der Arbeiten von Sandaldjian scheint deren Besonderheit und Alleinstellungsmerkmal hervorzuheben, indem sie als fast nicht möglich gekennzeichnet werden. An diesem Punkt wird die nun schon ein wenig geschulte Museumsbesucherin/der-besucher wahrscheinlich aufhören: Etwas, das mit den eigenen Augen überprüfbar scheint, wird hier nun in Zweifel gezogen – in der museumseigenen Schrift! Rugoff bezieht den Zweifel als einen ganz legitimen Teil der Museumsrezeption in sein Essay mit ein und charakterisiert die Ausstellung als eine an der Grenze von Realität und Traum angesiedelte. Dieser rhetorische Akt lässt nun möglicherweise wieder Rückbezüge auf das ganze Museum herstellen: Manchmal können die verrücktesten Dinge wahr sein, vielleicht täuscht man sich, wenn man alles als Fake abtut. Auch Robert Jansen, der sich in seiner Studie zum MJT mit der Rezeptionssituation der Besucher:innen beschäftigt, schlussfolgert an anderer Stelle: »If something seems too amazing to be true at the MJT, it probably is.«³²⁰

Neben Verwunderung und Entzücken erzeugt das MJT laut Jansen aber auch Frustration:

[T]hey [die Besucher:innen] also develop profoundly moral responses. They become anxious, frustrated, embarrassed, guilty, even indignant – many feeling ›that they're being made a fool of‹ (author's interview with Wilson, 2005).³²¹

Gleichzeitig ist das Museum nicht leicht in einer gemeinsamen und konsistenten Erfahrung wahrzunehmen. »[T]he MJT's exhibits make it virtually impossible for visitors to assume that – or at least *how* – they are sharing a common experiential world with their consociates.«³²² Die Besucher:innen machen nicht die gleiche Erfahrung; besonders der Blick durch ein optisches Hilfsmittel erzeugt Vereinzelung, da es verhindert, die Erfahrung simultan zu machen. Während es schwieriger ist, sich im MJT als soziale Gruppe zu erleben bzw. der Kontakt zu den anderen Besucher:innen gelöst ist, stellt aber laut der Künstlerin Brigitte Niedermair, die selbst sehr klein arbeitet, Miniaturkunst ganz allgemein ein intimeres Verhältnis des Betrachters zum ausgestellten Gegenstand her: »Das Kleine zwingt uns näher heranzugehen, es ist für mich eine Art um näher in Kontakt zu treten mit dem Be-

319 Auch bei Rugoff ist eine genaue Zugehörigkeit nicht auszumachen. Er schreibt sowohl für das MJT als auch über es.

320 Jansen 2008, S. 147.

321 Ebd., S. 138.

322 Ebd.

trachter, eine intime Begegnung.«³²³ Der Besucher oder die Besucherin wird also dazu angeleitet, eine Nähe zum Gezeigten einzunehmen, die zugleich wieder in Fremde umschlagen kann, indem gleichzeitig impliziert wird, dem MJT nicht zu vertrauen und möglicherweise generell vermittelter Wahrnehmung zu misstrauen. Das MJT fordert gewissermaßen auf, sich von der Autorität des Museums zu befreien, macht deutlich, wie sehr wir uns auf diese Autorität verlassen und wie stark die sinnliche Erfahrung in vielen Museen durch einen Informationsauftrag zurückgedrängt wird. Rugoff befasst sich in seinem Aufsatz »Beyond Belief: The Museum as Metaphor« auch mit der Frage des Blicks und der Wahrnehmung im MJT und charakterisiert ihn als einen emotionalen Blick des Liebhabers.³²⁴ Stefan Römer fasst dazu zusammen:

Indem er einen anderen Blick als primäre Wahrnehmungsform für diese Wunderkammer vorschlägt, der gleichzeitig fokussiert, das heißt ausblendend isoliert, und von Interesse oder Begehren geleitet ist, dies aber nicht systematisierend reflektiert, mißt er dem MJT die Fähigkeit zu, das Blickregime zumindest temporär aufzulösen oder umzustrukturieren.³²⁵

Die Bezeichnung »Blickregime« führt das Sehen in den vielfältig untersuchten Zusammenhang mit Macht und Disziplinierung.³²⁶ Auch im Kontext der Erfindung des Vergrößerungsglases oder des Mikroskops wurden Sehen und Macht diskutiert. Die Nabsicht, die das Museum in den drei benannten Ausstellungen anbietet, wirkt wie eine Art Gegenpol zur Vorstellung des Überblicks. Der wörtliche Blick von oben, auf eine Landschaft, eine Szenerie scheint in einem metaphorischen Sinn immer mit umfassenden Erkenntnismöglichkeiten, dem Verstehen von Zusammenhängen verbunden zu sein. Moritz Reiffers stellt in seiner »Kulturgeschichte des Überblicks vom Mittelalter bis zur Moderne« unter anderem die Frage nach der Affinität dieses Überblicks zu Konzepten der Macht. Die Position, von oben auf etwas zu blicken, scheint *per se* erst mal eine machtvolle zu sein.³²⁷ Diese Macht beruht auch immer auf einer »Fiktion des Wissens«³²⁸, die die erhöhte Position mit sich bringt.

Ein Blick aus erhöhter Position über etwas unten Liegendes wird – gewissermaßen als Sonderform der Metapher des *Sehens als Verstehen* (und Beherrschen) – zum

323 Niedermair 2007, S. 62.

324 Siehe Rugoff 1998, S. 72ff.

325 Römer 2001, S. 264.

326 Zu nennen wären hier u.a. Michel Foucaults »Überwachen und Strafen« (1974) wie auch gendertheoretische Untersuchungen zu männlichem Blick und Objektivierungen sowie in der Psychoanalyse zu Blick und Subjektivierung.

327 Vgl. Reiffers 2013, S. 11ff.

328 Ebd., S. 13.

Bildspender einer Leistung, die nicht in diesem Blick selbst liegt, die vielmehr einem anderen Begriff zuzuordnen wäre als dem der sinnlichen Wahrnehmung. Die Form der Wahrnehmungssituation wird genutzt, um ein abstrakteres Konzept der Erkenntnis negativ zu deuten und dadurch zu strukturieren.³²⁹

In den beschriebenen Ausstellungen ist das Sehen nicht gleich Verstehen gewertet. Vielmehr wird es verunsichert. Es fördert nicht die Fiktion, alles von oben, von einer machtvollen Position vollständig erfassen zu können, sondern betont den Blick auf das Kleine, das möglicherweise Partielle. Nicht das Große bzw. die Vorstellung einer Ganzheit, die klein erscheint, wird thematisiert, sondern das Winzige, das durch das Betrachtungsmedium auf sichtbare Größe angehoben wird. Es ist ein sehr eingegrenzter Blick (durch das optische Hilfsmittel gelenkt), direkt auf den ausgewählten Gegenstand gerichtet, bei dem es keine Entscheidungsmöglichkeit der Betrachterin oder des Betrachters gibt, worauf der Blick fallen soll. Reiffers schlussfolgert zum Überblick: »Der Blick von oben konnte metaphorischer Ausdruck der Hybris werden.«³³⁰ Dies kann er nicht zuletzt deshalb, weil dieser Blick als Analogie zum göttlichen Blick gewertet wird.³³¹ Dies sind beides Positionen, die das MJT vermeidet bzw. die es verkompliziert, weil sie Kontingenz von Erfahrung, Einheitlichkeit und Erfassbarkeit suggerieren, mit denen im MJT gebrochen wird. Nichtsdestotrotz ist es auch im MJT ein Blick, der verbunden ist mit der Hoffnung auf Erkenntnis: allerdings nicht von großen Zusammenhängen, sondern zunächst einmal von kleinen Details, die sich dann eventuell wieder als Partikel von Zusammenhängen erweisen, bei derenerspürung aber die Besucherin/der Besucher aktiv werden muss.

Der Zusammenhang von Sehen mit Verstehen und Beherrschen scheint auch für die Entwicklung optischer Mittel und Geräte wie Fernrohr oder Mikroskop wie auch das Museum generell zentral. »Im 17. Jahrhundert bildet sich ein Kanon der Instrumente heraus, in denen die neue Epoche ihren theoretischen Zugriff auf die Wirklichkeit typisiert: die Uhr, das Fernrohr, das Mikroskop, die Waage, die Luftpumpe, das Thermometer.«³³² Auch Hans Blumenberg konstatiert den Zusammenhang von Sehen und Erkenntnis für diese Zeit.

Fernrohr und Mikroskop bleiben dem Wirklichkeitsbegriff anschaulicher Evidenz verhaftet, für den alle Naturprozesse prinzipiell durch das Sehen erklärbar werden, auch wenn faktisch die Zuordnung von Organ und Gegenstand abbricht.³³³

329 Ebd., S. 14f.

330 Ebd., S. 28.

331 Vgl. ebd., S. 31ff.

332 Blumenberg 1975, S. 717.

333 Ebd.

Lange hielt sich diese Vorstellung, »optische Totalität wäre theoretische Definität«³³⁴, eine Vorstellung, die immer noch im Konstrukt des Überblicks präsent ist. Wenn nun durch das Fernrohr oder das Mikroskop die Welt bis in ihr Fernstes oder Kleinstes zu sehen scheint, dann eröffnet sie immer weitere Erkenntnisse in ihr Wesen, in das, was sie aufbaut oder zusammenhält.

Die ganze Tradition der Atomistik hatte geglaubt, man würde die erschlossenen Figuren der Atome nur zu sehen brauchen, um die Eigenschaften aller Dinge als deren Wirkungen mit Sicherheit zu begreifen und mehr als dies nicht zu beanspruchen.³³⁵

Der Blick auf das, was mit dem bloßen Auge unsichtbar ist, wird als der erste Schritt zum Verständnis gesehen. Die Dinge oder Phänomene offenbaren sich darin.

Das Unsichtbare bildet ein Kontinuum der Wirklichkeit mit dem Sichtbaren. Das Sichtbare umschließt einen Kern des unsichtbaren Zu-Kleinen und ist selbst umgeben von einem Hof des unsichtbaren Zu-Fernen. Es ist der beiderseitige Vorrat für ein Eindringen im Maße der meßbaren Verstärkungsleistung.³³⁶

Diese Verstärkungsleistung wird im MJT als verlässliche Quelle der Erkenntnis infrage gestellt. Sehen ist nicht gleich Verstehen und Beherrschen, sondern Störungen unterworfen und eben nicht verlässlich. Die Macht des Sehenden ist gebrochen, denn er kann nie sicher sein, was er eigentlich sieht. Trotzdem kommt dem Museum als Blicklenker eine machtvoll Position zu. Es kann das Sehen ermöglichen oder eben auch nicht, indem es die Instrumente, die dazu benötigt werden, bereitstellt oder vorenthält. Es gibt wie jedes Museum das zu Sehende vor, mit Blickrichtung und -position. Das explizite Hervorheben der optischen Instrumente und Apparate sowie die Fokussierung dieser Ausstellungen auf den Sehsinn – den Hauptsinn des Museums – zeigen die Auseinandersetzung mit den damit verbundenen Kategorien von Erkenntnis und Macht und ein reflexives Spiel mit dem Erkenntnis- und Machtort Museum.

Eine andere Form der Vermittlung – oder eher der Perspektive – benötigt die mehrfach kurz angesprochene Ausstellung zu Athanasius Kircher, »The World is Bound with Secret Knots«. Die in würfelförmigen Vitrinen ausgestellten Installa-

334 Ebd.

335 Ebd., S. 718.

336 Ebd.

tionen sind »mediale Übersetzungen«³³⁷ seiner Theorien bzw. seiner Stiche zu den Theorien, in dreidimensionale, sich zum Teil mechanisch bewegende Arbeiten.

An dieser Stelle bietet sich eine kleine Zwischenbemerkung zum Rezeptionsverhalten an: Dass die Vitrinen gerade würfelförmig sind, lässt beim Sehen oder auch beim Lesen möglicherweise die Erinnerung an die zerfallenden Würfel der Ausstellung »Rotten Luck« aufkommen. Daran ist ein Prinzip des Museums erkennbar: Es generiert permanent Texte. Die narrative Energie ist dann angefacht, wenn man erkennt, dass hier etwas anderes gezeigt wird, als gezeigt wird. Plötzlich wird alles zum Subtext, zum Kontext, das Verweisspiel tendiert ins Unendliche, die »Wahrheit« ist vollkommen aufgehoben bzw. besteht in den unendlichen Verknötungen – wobei man wieder bei Kircher wäre usw. Das MJT erzeugt also durch seinen ganzen Aufbau und seine Ausrichtung eine Interpretationsenergie, die über das Objekt bzw. das Gezeigte hinausgeht.

Zurück zu Kircher: Mithilfe von Licht wird in die jeweilige Installation – unter anderem eine Blumenanordnung, eine Landschaftsszene mit einem knienden Mann – ein zusätzliches Element eingespiegelt, was allerdings nur zu sehen ist, wenn man an einer bestimmten Stelle mittig vor der Vitrine steht. Die Technik, durch die diese Lichtbilder Teil der Installation werden, ist eigens vom MJT für die Ausstellung entwickelt worden.³³⁸ Die Exponate stellen somit nicht nur eine »Veräumlichung« der Theorien und Erfindungen Kirchers dar, sondern zeigen auch eigentlich »immaterielle[] Bestandteile«³³⁹, die in der Installation zwar sichtbar werden, aber als Lichtbilder immateriell bleiben. So kann man z.B. in der Installation zu »The Vision of St. Eustace«, der Darstellung mit dem knienden Mann in einer kargen Landschaft, die Vision auftauchen sehen, die dem heiligen Eustachius gerade erscheint und von der im zugehörigen Text berichtet wird. Durch die Einspiegelung sieht man die Vision eines Hirsches mit Heiligenschein und Kreuz und eine Verbindung zu Eustachius durch einen Lichtpfeil oder -strahl. Nicht allein werden Wunder und Offenbarungen – neben anderen Themen der Texte Kirchers – angesprochen und der Stil kitschiger Heiligendarstellungen in der Gestaltung aufgegriffen, auch die Rezeption enthält durch die katoptrische Technik der Einspiegelung diese Phänomene: Durch einen bestimmten Blickwinkel und ein optisches Hilfsmittel erscheint die »Vision« auch für die Besucher:innen. Korrespondierend zu Kirchers Theorien, die heute manchmal eher magisch erscheinen (nicht ohne Grund hieß eine Ausstellung des »Martin von Wagner Museum« der Universität Würzburg und des »Vonderau Museum Fulda« zu Kircher in den Jahren 2002 und 2003 »Magie des Wissens«), wirkt auch die Darstellung des MJT so fast magisch. Die Bezugspunkte des MJT zu Kircher sind vielzählig und werden in der Art der

337 Kümmel 2002, S. 10.

338 Vgl. ebd.

339 Ebd.

Ausstellung noch einmal besonders deutlich. Auch über den Aspekt der Magie hinaus zeigen sich verschiedene Interessenspunkte des MJT: die Rehabilitierung einer Person bzw. deren Ideen durch das Museum, die Frage nach Illusionen (die sich in der Umsetzung der Exponate findet und auch ein Interesse Kirchers darstellt³⁴⁰) und die Auseinandersetzung mit der Wunderkammer – zum einen, weil Kirchers »Museum Kircherianum« als eine berühmte Wunderkammer des 17. Jahrhunderts gilt, zum anderen durch die Interpretation der Theorien als künstlerische Installationen bzw. dreidimensionale Gestaltungen, die an das kategorienübergreifende Vorgehen von Wunderkammern erinnern.³⁴¹ Die genannten thematischen Bezugspunkte finden sich somit fast alle sowohl inhaltlich (als etwas mit dem sich Kircher auseinandergesetzt hat und das jetzt gezeigt wird) als auch formal in der Umsetzung und Interpretation des MJT. Durch die mediale Transformation der Theorien Kirchers wird etwas im Modell sichtbar, was eigentlich nicht sichtbar ist. Während in dieser Ausstellung der technische Apparat und der Standpunkt entscheidend für das Erscheinen sind, geht es im folgenden Kapitel um das Sichtbarmachen mithilfe von Sprache.

Unsichtbares im Museum: »Portrait of an Unknown Young Lady«

Um das Zeigen der Dinge im Museum und damit ein spezifisches Sehenlassen geht es auch im Folgenden. Während im Kontext der Rezeptionsmodi die fast nicht sichtbaren Dinge behandelt wurden und die Frage nach dem Potenzial des Museums, einen Gegenstand zu etwas zu machen, ein Objekt zu verändern oder gar erst zu erzeugen – um Alexander Klein zu wiederholen: das Zeigen trägt »zur Konstituierung des Gegenstandes selbst bei«³⁴² –, wird dieses Kapitel an jene Themen anknüpfen, allerdings im Kontext des Sehen- und Erscheinenlassens des Unsichtbaren. Dabei gerät die doppelte Zeigefunktion einer Ausstellung in den Fokus. Denn im Museum werden nicht nur Dinge und Bilder gezeigt, es zeigen auch Dinge andere Dinge, wie zum Beispiel Sockel oder Rahmen, die einen Gegenstand hervorheben und auf ihn weisen.³⁴³ Anhand eines (eigentlich recht kleinen und unscheinbaren) Exponats lassen sich zwei zentrale Themen des MJT erarbeiten: zum einen die Auseinandersetzung mit eben diesem Unsichtbaren im Museum und wie die Dialektik von Unsichtbarem und Sichtbarem im Modus des Zeigens funktioniert; zum anderen eine bevorzugte Arbeitsweise respektive Darstellungsform des MJT:

340 Dazu schreibt Umberto Eco: Er »sagte uns viele Dinge über die Mechanismen der Illusion und der optischen Täuschung« (1986).

341 Man könnte hier noch ergänzen, dass auch Miniaturalereien für die Kunst- und Wunderkammern keine Seltenheit waren (vgl. Griesser-Stermscheg 2013, S. 23).

342 Klein 2004, S. 51.

343 Vgl. Schwarte 2010, S. 130.

das Collagieren bzw. die Collage. Es ist das Exponat »293 Portrait of an Unknown Young Lady (P1. CLXI)«.

Dieses Exponat besteht aus einer Texttafel, auf der sich eine lange Beschreibung eines Porträts findet und der Versuch, es einem Künstler zuzuordnen:

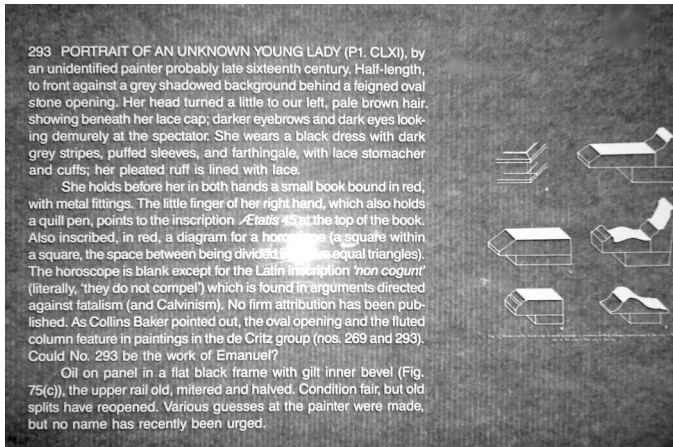
293 *Portrait of an Unknown Young Lady* (P1: CLXI), by an unidentified painter probably late sixteenth century. Half-length, to front against a grey shadowed background behind a feigned oval stone opening. Her head turned a little to our left, pale brown hair showing beneath her lace cap; darker eyebrows and dark eyes looking demurely at the spectator. She wears a black dress with dark grey stripes, puffed sleeves, and farthingale, with lace stomacher and cuffs; her pleated ruff is lined with lace.³⁴⁴

Allerdings gibt es *kein Bild*. Die Tafel mit dem erklärenden und ergänzenden Text (siehe Abb. 9), die normalerweise in den Bereich der didaktischen Medien bzw. musealen Inszenierungsmittel gehört, befindet sich hier in Augenhöhe eben dort, wo man traditionellerweise das *Bild* erwarten würde. Sie besteht aus Plexiglas, das mit weißer Schrift bedruckt ist und sich vor einer hellbraunen Wand befindet. Der Text wird auf der rechten Seite der Tafel durch die Abbildung von Rahmenquerschnitten ergänzt, deren Bezug zum Ganzen zunächst rätselhaft erscheint. Indem die Tafel den Ort des fehlenden Gemäldes einnimmt, wird sie zum Substitut des Bildes und damit selbst zum materiellen Exponat. Das Bild kann nur in der Fantasie und durch die Vorstellungskraft des Besuchers oder der Besucherin entstehen, er oder sie ist gefragt, die Leerstelle zu füllen, die das Museum lässt. Mithilfe des Textes und seines Erfahrungswissens (auch über die Institution Museum) wird jede Besucherin/jeder Besucher für sich selbst ein subjektives, imaginäres Bild erzeugen. Die Konstruktionsleistung, die im Museum immer einen (meist unbewussten) Teil der Rezeption ausmacht, wird hier bewusst gemacht und in ihrer Übertreibung geradezu evident.

Jedoch entspricht der Text nicht ganz einem Bildlabel im Museum. Er gibt zwar den Titel und die vermeintliche Entstehungszeit an, beschreibt darüber hinaus aber auch das Bild und sogar den Rahmen, und kommentiert es. Dabei vollzieht der Text eine Bewegung von der reinen Bildbeschriftung in den Bildraum. Zunächst werden der Titel und der Künstler (in diesem Fall der unbekannte Künstler) genannt, dann auf die ungefähre Entstehungszeit verwiesen. An der Stelle, an der man Entstehungsort und möglicherweise Material und Größe erwarten würde, vollzieht sich die sprachliche Bewegung in das Bild hinein: Genannt wird der Ort, an dem die dargestellte Frau sich befindet. So entsteht eine Vermischung zwischen Äußerem und Bildwelt schon in der Aneinanderreihung der ersten Fakten. Darüber hinaus weicht der Text auch sprachlich vom nüchternen Ton vieler Museen ab, indem er

344 Zitiert nach MJT (Hervorhebung im Original in Versalien).

Abb. 9: »293 Portrait of an Unknown Young Lady (P1. CLXI)«



den Betrachter mit einbezieht. »Her head turned a little to *our* [Hervorhebung der Verfasserin] left, [...]«. ³⁴⁵ Hier wird schnell deutlich, dass die Betrachterin/der Betrachter einen entscheidenden Faktor bei diesem Exponat darstellt: Ihr oder sein Standpunkt wird in den Vordergrund gerückt. Das eigentliche Bild wird erst durch einen performativen Akt zwischen Besucher:in, Beschriebenem und Dargestelltem erzeugt.

Nach der Beschreibung des Bildes erfolgt ein Kommentar, indem Überlegungen zum möglichen Künstler angestellt werden. »As Collins Baker pointed out, the oval opening and the fluted column feature in paintings in the de Critz group (nos. 269 and 293). Could No. 293 be the work of Emmanuel?« ³⁴⁶ Von der flämischen Malerfamilie de Critz mit dem Vater John de Critz und seinen Söhnen John, der Jüngere, Thomas und Emmanuel sind eine Reihe von Porträts bekannt, in denen die abgebildeten Personen meist im beschriebenen modischen Stil der Spätrenaissance bzw. des späten 16./frühen 17. Jahrhunderts ³⁴⁷ gekleidet sind. Der Hinweis auf die Nummerierung der Bilder, Beschreibung und Kommentar lassen den Text an eine andere, wenn auch verwandte Textsorte erinnern – den Eintrag in einem Archiv-, Depot- oder Katalogverzeichnis, der hier an die Wand gebracht wird. Allerdings irritiert diese Nummerierung auch: Es werden die Bilder Nr. 269 und 293 genannt, die der De Critz-Familie zugeordnet werden, Bild Nr. 293 ist aber das beschriebene »Portrait of an Unknown Young Lady (P1. CLXI)«. Folglich führt uns die Ver-

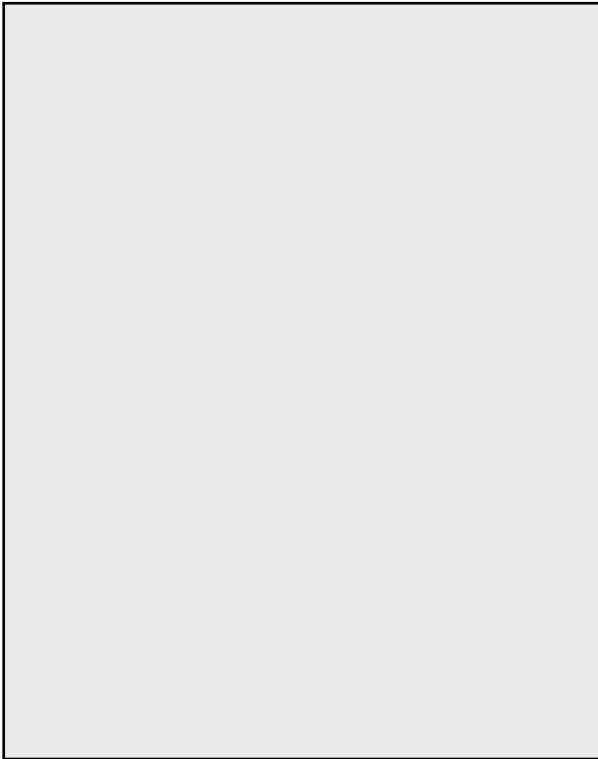
345 Zitiert nach MJT.

346 Zitiert nach ebd. Collins Baker (1880-1959) war ein Maler und Kunsthistoriker.

347 Zum Kleidungsstil der Zeit siehe Boehn 1989.

weisstruktur, die Klassifizierung und Ordnung simuliert, zudem Zugehörigkeit zu einem größeren Ganzen andeutet, im Kreis herum, bleibt selbstreferenziell. Darüber hinaus gibt es keinen Anhaltspunkt, was sich hinter Bild Nr. 269 verbirgt, da das Verweissystem nicht ohne Kontext funktioniert. Auch die anderen Exponate des MJT können den Kontext in diesem Punkt nicht herstellen. Viele der Texttafeln sind zwar formal und materiell ähnlich (obwohl die meisten von ihnen nicht durchscheinend angelegt sind), es gibt aber keine Nummerierung der Exponate. Der Hinweis, der Aufschluss geben soll, führt zum Ausgangspunkt zurück. Dem entspricht auch, dass ein der Beschreibung zugehöriges »Original« bei Recherchen nicht zu finden ist. Was allerdings zu entdecken ist, ist das Bildnis einer jungen Frau mit fast identischem Titel »Portrait of an Unknown Young Lady«, dessen Darstellung dem ersten Absatz der Beschreibung des Bildes im MJT genau entspricht.

Abb. 10: »Portrait of an Unknown Young Lady«



Das Bild, dessen Entstehungsjahr ungesichert ist (vermutlich ca. 1580), befindet sich im »Ashmolean Museum« in Oxford. Während es im aktuellen Katalog als »Portrait of a Lady Holding a Book«³⁴⁸ angegeben ist, findet es sich in dem älteren Katalog »Tradescant's Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum 1683 with a Catalogue of the Surviving Early Collections« herausgegeben von Arthur MacGregor im Jahr 1983 unter dem oben angegebenen Titel. Hier könnte man aufhorchen: »Ashmolean Museum«, »Tradescant's Rarities« – die Bezugsquellen sind die gleichen wie bei der kopierten Gründungsgeschichte des MJT.³⁴⁹

Körperhaltung, Kleidung, Ausdruck und Hintergrund scheinen identisch mit der Beschreibung des Exponats im MJT. Schlägt man in MacGregors Katalog nach, stellt sich heraus, dass eben diese Textpassagen zu großen Teilen wörtlich aus dem Eintrag zu diesem Bild des Katalogs übernommen wurden. Die Texte entsprechen einander auch optisch bzw. sind typografisch ähnlich gestaltet. Bezeichnenderweise finden sich bei MacGregor aber nicht Text und Reproduktion auf einer Seite, sondern die Abbildung ist im hinteren Teil des Buches abgedruckt, zu finden über die zugewiesene römische Zahl (diese entspricht im Text des MJT allerdings nicht dem Katalog³⁵⁰). So steht auch in »Tradescant's Rarities« der Text isoliert von der Abbildung und das Bild wird zunächst über die Beschreibung nur vorstellbar. Diese Vorstellung wird trotz der genauen Angaben bei jedem Leser unterschiedlich ausfallen. Die Beschreibung erzeugt somit eine Struktur, die individuell gefüllt werden kann. Ähnlich verhält es sich mit der Porträtmalerei generell. Als Halbbild mit ganz leichter Dreiviertelansicht stellt das Bild auch einen Typus dar, den man in diversen leicht differenzierenden Ausformungen in der Zeit findet. Das Ziel der Darstellung der individuellen Persönlichkeit in einem Gemälde, das seit der Renaissance in der Porträtmalerei vorherrschte, steht der Konformität der Form gegenüber. Das imaginäre Bild, das beim Lesen des Katalogtextes und der Wandtafel im MJT erzeugt wird, ist ein jeweils weiteres Exemplar dieser Gattung.

Insgesamt erweist sich auch hier der Katalog »Tradescant's Rarities« als Schlüssel zur Frage der Quellen dieses Exponats im MJT. Der Text und auch die Abbildung der Rahmenquerschnitte sind bis auf kürzeste Textpassagen alle diesem entnommen und neu zusammengefügt worden. Auch das Verweissystem aus arabischen und römischen Zahlen lässt sich so zuordnen.³⁵¹ Der Text im MJT bezieht sich auf sechs unterschiedliche Katalogeinträge, wobei die Beschreibungen zu zwei Bildern den Hauptteil ausmachen und die »Gestaltung« des zu imaginierenden Bildes sich

348 Casely/Harrison/Whiteley 2004, S. 23.

349 Siehe das Kapitel »Genealogie III: der Gründungsmythos« in diesem Teil der Studie.

350 Während im MJT auf die Abbildung CLXI verwiesen wird, ist es in MacGregors Katalog die Nr. CLV.

351 So sind die arabischen Zahlen die Nummerierung der Bilder im Katalog, die römischen Zahlen bezeichnen die zugehörigen Abbildungen.

auf noch eine weitere Bildbeschreibung bezieht. Nur ein Satz ist nicht wörtlich, sondern inhaltlich übernommen und es gibt nur eine Ergänzung innerhalb eines zitierten Satzes. Die folgende Darstellung (Abb. 11) zeigt den gesamten Text der Tafel im MJT mit der Markierung der jeweiligen Quellen.³⁵²

Neben dem »Portrait of an Unknown Young Lady« ist es ein weiterer Katalogeintrag, der als Hauptquelle dient: der zum »Portrait of William Lilly«, einem Astrologen des 17. Jahrhunderts, welches von einem unbekannten britischen Maler aus dem Jahr 1646 stammt (siehe Abb. 12). Der abgebildete Lilly weist ebenfalls eine ähnliche Körperhaltung auf wie die im Text des MJT beschriebene Frau, aber vor allem sind es die Gegenstände, die er in den Händen hält, die von Interesse sind: der Federkiel, das Blatt Papier mit einem gezeichneten Horoskop und den Worten »non cogunt« und »Aetatis 45«. An dieser Stelle vollzieht sich die Verknüpfung beider Beschreibungen und damit auch beider Bilder; dies sind die Elemente, die für das »Bild« im MJT übernommen wurden. Während William Lilly einen Zettel festhält, ist es im MJT ein rotes Buch, das die unbekannte Frau greift. Bei Lilly verweist das Papier mit der Inschrift auf seine Profession, das Horoskop steht für seinen Beruf als Astrologe, die Worte »non cogunt« beziehen sich auf sein Credo, dass die Sterne zwar Zukünftiges andeuten, das aber niemals zwingend so eintreten müsse. Dies war das Argument, das er anbrachte, wenn ihm Lügen oder Manipulation bei seinen Voraussagen nachgesagt wurden.³⁵³ Dass es sich im MJT nun um eine Frau handelt, die mit diesen Attributen ausgezeichnet wird, ist ungewöhnlich. Die Frau, die in der Darstellungskonvention der Zeit eher schmückendes Beiwerk und deren Porträt eher Schönheit als Können oder Beruf ausdrücken sollte, wird hier an die Stelle eines Gelehrten gesetzt – möglicherweise ein subtiler Kommentar zur Rolle der Frau, nicht nur in der Renaissancegesellschaft.

Wie in einer Collage setzt sich der Text durch das Zusammenfügen unterschiedlichen vorgefundenen Materials zusammen, was mit der Vorstellung des beschriebenen Bildes korrespondiert: Es ist auch eine Kombination der unterschiedlichen geschilderten Bildelemente und -fragmente, die allerdings in der Vorstellung zu einem einigermaßen zusammenhängenden Produkt verschmelzen. Existente Katalogeinträge und existente Bilder erzeugen in variierender Zusammenfügung ein neues Produkt, das allerdings nur imaginär existiert. Dabei wird nicht nur das Verhältnis von Kopie und Original problematisiert, sondern auch die Frage nach

352 Siehe MacGregor 1983a: Nr. 293: Portrait of William Lilly, S. 316f., Nr. 285: Portrait of an Unknown Young Lady, S. 313f., Nr. 291: Portrait of John Dee, S. 315f., Nr. 277: Portrait of John Tradescant III, S. 309f., Nr. 260: Portrait of John Tradescant the Elder, S. 300f., und Nr. 275: Portrait of »Old Parr«, S. 309.

353 Vgl. www.enotes.com/william-lilly-essays/lilly-william.

Zitat *versus* Plagiat aufgeworfen. Während die Textpassagen eindeutig übernommen sind und damit ungekennzeichnet eigentlich Plagiate darstellen, die nur neu montiert werden, ist das Bild, das als Produkt des Textes entsteht, einerseits eine

Abb. 11: Textcollage

293 PORTRAIT OF AN UNKNOWN YOUNG LADY
by an unidentified painter probably late sixteenth century.
Half-length, to front against a grey shadowed background behind a feigned oval stone opening. Her head turned a little to our left, pale brown hair showing beneath her lace cap; darker eyebrows and dark eyes looking demurely at the spectator. She wears a black dress with dark grey stripes, puffed sleeves, and farthingale, with lace stomacher and cuffs; her pleated ruff is lined with lace.
She holds before her in both hands a small book bound in red, with metal fittings. The little finger of her right hand, which also holds a quill pen, points to the inscription *Ætatis 45* at the top of the book. Also inscribed, in red, a diagram for a horoscope (a square within a square, the space between being divided in twelve equal triangles). The horoscope is blank except for the Latin inscription '*non cogunt*' (literally, 'they do not compel') which is found in arguments directed against fatalism (and Calvinism). No firm attribution has been published. As Collins Baker pointed out, # the oval opening and the fluted column feature in paintings in the de Critz group (nos. 269 and 293). Could No. 293 be the work of Emmanuel?
Oil on panel in a # flat black frame with gilt inner bevel (Fig. 75(c)), the upper rail old, mitred and halved. Condition fair, but old splits have reopened. Various guesses at the painter were made, but no name has recently been urged.

x No 293 Portrait of William Lilly

x No 285 Portrait of an unknown young Lady

x No 291 Portrait of John Dee

x No 277 Portrait of John Tradescant III

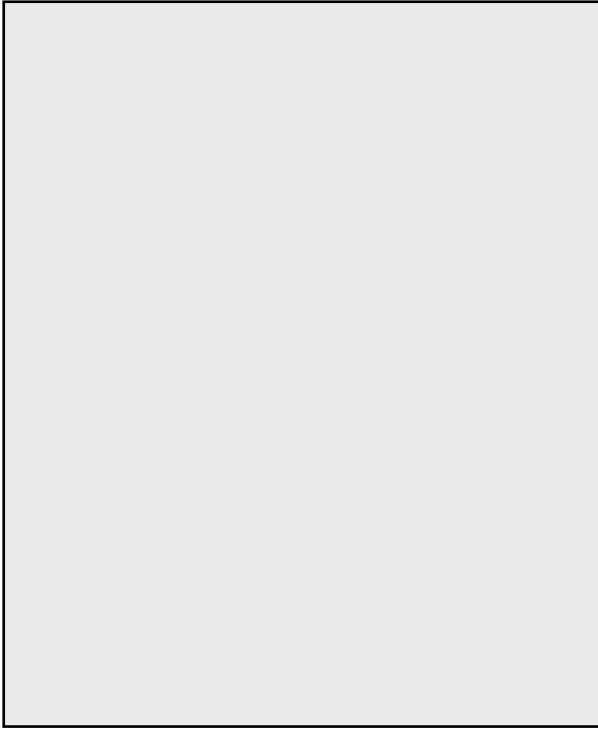
x No. 260 Portrait of John Tradescant the Elder

x No 275 Portrait of 'Old Parr'

x nicht wörtliche, aber inhaltliche Übernahme des Textes zu „William Lilly“

Auslassung von Wörtern des Originals

Abb. 12: »293 Portrait of William Lilly«



Form imaginärer Kopie der bestehenden Bilder, andererseits auch in jedem Kopf und in der Zusammensetzung etwas vollkommen Neues.³⁵⁴

Im engeren Sinne bezeichnet die M[ontage] [...], wie auch die C[ollage] [...] ästhetische Verfahren und Werke, die aus urspr. separaten Teilen unterschiedlicher Herkunft etwas Neues zusammensetzen. [...] Allg. sind M. und C. wesentlich textgenerierende Prozesse des künstlerischen Weltaufbaus aus einer Abfolge von Materialien [...].³⁵⁵

So ist die Texttafel montiert aus Text- und Abbildungsfragmenten, die erst im performativen Einbezug der Betrachterin/des Betrachters zu einer gewissermaßen

354 Im Urheberrecht ist bei der Übernahme von Fremdmaterial festgelegt: »Das neue Werk müsse so eigentümlich sein, daß »demgegenüber die Wesenszüge des Originals verblassen« [...] bzw. »völlig zurücktreten« (Fromm/Nordemann 2008, § 24 Rn. 2).

355 Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie 2013, S. 540 (Art. »Montage/Collage«).

multimedialen und -materiellen Collage wird, indem sich der Text, die Abbildung der Rahmen, die Bilder (wenn auch nur der Verweis auf diese Bilder – sie selbst bleiben imaginär) und die Materialität der Tafel zu einem gemeinsamen Exponat verbinden.

Obwohl sich, anders als in einer Collage, keine sofort sichtbaren formalen und inhaltlichen Brüche abzeichnen,³⁵⁶ ist doch die Darstellung auf der Tafel nicht semantisch homogen. Der oder die aufmerksame Besucher:in wird stutzen, auch wenn er/sie die Quellen nicht kennt. Die Verweisstruktur der Zahlen und Chiffren, der genaue Zusammenhang mit den Rahmenquerschnitten, der Verweis auf Astrologie, Fatalismus und Calvinismus bleiben ohne Kenntnis der Quellen rätselhaft.³⁵⁷ Auch die Tatsache, dass es sich um ein rotes Buch handelt und kurz darauf von einer roten Inschrift auf diesem Buch gesprochen wird, ergibt keinen Sinn. Hier könnte es sich um eine solche ›Riss- oder Schneidekante‹ an der Nahtstelle von zwei zusammengefügt Fragmenten handeln. Ein weiterer solcher Hinweis auf das Zusammenfügen diskontinuierlicher Elemente ist die Nennung einer Säule in der Wiedergabe des Ausspruchs Collins Bakers, die in der Beschreibung vorher nicht erwähnt wird; auch dass die Frau das Buch mit beiden Händen vor sich hält, wobei der kleine Finger auf die Inschrift zeigen soll, ist anatomisch nicht möglich. Genau an dieser Stelle vollzieht sich der Zusammenschnitt der Texte zum »Portrait of an Unknown Young Lady« und »William Lilly«, der auch zu einer semantischen ›Kante‹ bzw. inhaltlichen ›Stolperkante‹ auf dem beschriebenen Bild führt. Ebenso scheinen die Wörter »Aetatis 45« auf dem Bild der jungen Frau nicht sinnhaft zu sein. Während Inschriften dieser Art das Alter des Porträtierten wiedergeben sollten und damit auch einen in die Bildwelt integrierten Kommentar darstellen, bleibt dieses Element im Bildnis der jungen Frau ein Fragment. Es ist Lillys Alter³⁵⁸ zum Zeitpunkt der Darstellung, das nun ›ausgeschnitten‹ aus seinem eigentlichen Kontext auf die junge Frau verweist. Die Stellen, an denen die Texte zusammengefügt wurden, sind über Materialität oder Sprachduktus nicht abzulesen und durch formale Einheitlichkeit überdeckt (das unterscheidet das Verfahren im MJT deutlich von der Collage), allerdings werden sie bei genauer Betrachtung durch kleine semantische und inhaltliche Widersprüche evident, die bei der Vorstellung des Bildes deutlich werden. Es kann also kein ganz kohärentes Bild in der Imagination entstehen, sondern nur ein Bild in Bewegung zwischen den sich anschließenden Beschreibungen, das – wie bei einer Kippfigur – ein changierendes Ergebnis erzeugt. Diese Gleichzeitigkeit sich eigentlich ausschließender Elemen-

356 Vgl. z.B. Hage 1984, S. 68.

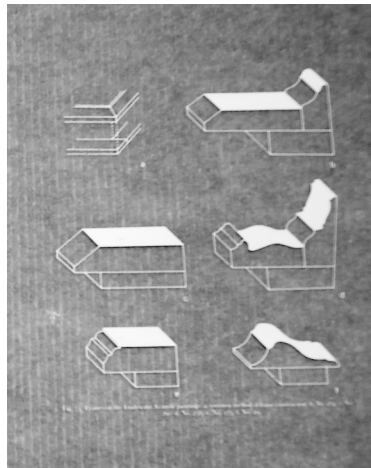
357 Und selbst im Katalogeintrag zum »Portrait of William Lilly« bleibt es bei der reinen Nennung dieser Schlagworte.

358 Es geht hierbei allerdings um das 45. Lebensjahr, Lilly ist erst 44, vgl. MacGregor 1983a, S. 317.

te ist ein Kennzeichen von Collagen und gleichzeitig in vielen Punkten auch ein Kennzeichen der Arbeitsweise des MJT.

Bedeutsam für das Exponat scheint somit, wie in vielen Teilen des Museums, das Zusammenführen disparater Bereiche bzw. die Dialektik oder das Verwischen und gleichzeitige Aufrechterhalten von Grenzen zu sein. So verschwimmen die Gegensätze von Vorbild und Abbild, Original und Kopie, Bild und Text, Formelhaftigkeit und Individualität, Inszenierungsmittel und Exponat sowie damit auch Wirklichkeit und Kunst. Auf diesen letzten Themenbereich verweist auch die wiederholte Bezugnahme auf Rahmen. So sind die Querschnittabbildungen der Bilderrahmen, die als einziges grafisches Element auf der Tafel erscheinen (siehe Abb. 13) und die in ihrer Darstellung eine exakte Kopie der Seite 328 in »Tradescant's Rarities« darstellen, zunächst einmal nur lose mit dem Text verknüpft.³⁵⁹ In der Beschreibung des Rahmens, der das »Bild« im MJT umgeben soll, wird ein Rahmen, der auf der rechten Seite im Querschnitt dargestellt ist, als entsprechendes Modell bezeichnet: »in a flat black frame with gilt inner bevel (Fig. 75[c)]«. Auf der kleinen, kaum leserlichen Legende unter den Rahmenabbildungen wird der Rahmen 75(c) allerdings einer anderen Bildnummer zugeordnet. Zumindest wird aber über die Abbildung der Rahmen eine Bedeutsamkeit dieser für das Bild signalisiert.

Abb. 13: Ausschnitt des Exponats »293
Portrait of an Unknown Young Lady (Pl.
CLXI)« im MJT: Rahmendarstellungen



359 Durch die weiße Schrift erscheint die Abbildung darüber hinaus wie eine Art Negativform.

Darüber hinaus setzt sich »293 Portrait of an Unknown Young Lady (Pl. CLXI)« nicht nur aus den genannten zwei Bildern zusammen, sondern es wird ein entscheidendes Bildelement aus einem dritten Bild übernommen: Eine gemalte Rahmung. Aus dem Katalogtext zum »Portrait of John Tradescant III« (dem Sohn von John Tradescant dem Jüngeren) eines britischen Künstlers von ca. 1638 ist folgende Beschreibung kopiert: »against a grey shadowed background behind a feigned oval stone opening«³⁶⁰. Das Gemälde zeigt John Tradescant III als Kind vor einem bräunlichen Hintergrund. Die gemalte, ebenfalls braune Rahmung umgibt das Porträt in ovaler Form und es scheint, als würde man als Betrachterin oder Betrachter durch eine Öffnung hindurch das Kind wahrnehmen. Hintergrund und bildinterne Rahmung sind die einzigen Bildelemente, die dem Porträt im MJT entliehen werden. Dem Bildnis wird so gewissermaßen die Figur ausgeschnitten und die nicht zu ihr gehörigen Elemente, Hintergrund und Vordergrund bzw. Vor-Vordergrund, werden mit einer neuen Person gefüllt.

Der in den Bildraum integrierte Rahmen ist ein nicht unübliches Detail der Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts, das hier noch einmal gesondert hinzugefügt wird. Der Rahmen als »deiktische Signatur«³⁶¹ thematisiert bei diesen Gemälden so schon innerhalb des Bildes den späteren Ausstellungskontext desselben und wird damit zu einem Metaelement in der Malerei. Das »Portrait of John Tradescant III« ist eigentlich kein Porträt, sondern ein Bild, das ein Porträt zeigt. Im tatsächlichen Ausstellungskontext wird der gemalte Rahmen dann in der Regel durch einen wirklichen Rahmen gedoppelt.

Rahmungen von Bildern markieren immer die Abgrenzung des Dargestellten von der umgebenden Welt, sie trennen Kunst von Wirklichkeit.³⁶²

So schreibt beispielsweise G. Simmel 1914 [...]: »Das Kunstwerk nimmt uns in seinen Bezirk hinein, dessen Rahmen alle umgebende Weltwirklichkeit, und damit uns selbst, soweit wir deren Teil sind, von sich ausschließt«. Indem spätere Ansätze den Kunstbegriff an dieser Stelle durch einen Fiktionsbegriff ersetzen, rücken sie in den Blick, dass nicht nur Bilder-R[ahmen], den Status von Kunst ausweisen, sondern dass R. in einem weiteren und abstrakteren Sinne als Markierungen von fiktionalen Repräsentationsmodi verstanden werden können.³⁶³

Auch der Designtheoretiker Matthias Götz wählt wie Simmel »textuelle Analogien« für Inszenierungsmittel im Museum – Exponate erscheinen als Zitate, als übernommenes Material:

360 MacGregor 1983a, S. 309.

361 Boehm 2010, S. 23.

362 Vgl. Metzler Lexikon Kunstwissenschaft 2011, S. 365 (Art. »Rahmen«).

363 Ebd.

Und Sockel, Rahmen und Vitrine – und so fort – übernehmen ausstellungssprachlich die näherbestimmende Funktion der An- und Ausführungszeichen, wie sie auch ein Textzitat kennzeichnen.

[...] Der Rahmen ist *das* ausstellungsstrategische Abgrenzungsmittel.³⁶⁴

Wenn nun aber der Ausstellungskontext in Form des Rahmens Teil der Bildwelt respektive des Werkes wird, wird dieser in den Bereich der Fiktion überführt:

Bei jedem Bild begründet der Rahmen die Identität der Fiktion. Einem Bild zusätzlich zu seinem wirklichen einen gemalten Rahmen zu geben, heißt die Fiktion zu potenzieren. Das Bild mit gemaltem Rahmen affirmiert sich zweifach als Darstellung: es ist das Bild eines Gemäldes.³⁶⁵

Demnach scheint auch die Betonung des Rahmens im fiktiven Bild des MJT wichtig. Es vollzieht sich nämlich hier und in vielen Teilen des Museums die Aufhebung der Grenze von Realität und Fiktion, und das Inventar des Museums mit seinen vermeintlich realen Inszenierungsmitteln rückt in »den Bildraum« respektive wird Teil des Werkes. Darüber hinaus erfolgt eine mehrfache Potenzierung der Repräsentation, die Stoichita benennt: Es geht nicht nur um das Bild eines Gemäldes, sondern um einen Text, der ein Bild beschreibt, welches wiederum ein Gemälde darstellt – und dieser Text ist nun als Exponat in einem Museum präsentiert.

Indem ein Bild mit gemaltem Rahmen die »piktorale Botschaft und [die] »Rezeptions-Situation« ebendieser Botschaft«³⁶⁶ verbindet, rückt der Künstler selbst in die Position eines Betrachters seines Werkes:

In den Gemälden mit vorgetäushtem Bilderrahmen ist es der Maler, der sich verdoppelt, indem er sich selbst (und sein Werk) in die Rezeptionssituation versetzt. [...] Die jeweiligen Rollen des Künstlers und des Betrachters gelten in der einen oder anderen Weise als austauschbar.³⁶⁷

Darüber hinaus wird beim »293 Portrait of an Unknown Young Lady (Pl. CLXI)« die Künstler- und Rezeptionshaltung auch noch dahingehend umgekehrt, dass im MJT der Rezipient oder die Rezipientin das Kunstwerk erst aktiv produziert.

Dass die Hervorhebung der Rahmen und der Rahmung für das Exponat bedeutsam ist, zeigt sich auch an dem Einschub »the oval opening« in das vermeintliche Zitat Collins Bakers (das dieser aber eigentlich zu dem Bild William Lillys machte): »As Collins Baker pointed out, the oval opening and the fluted column feature in paintings in the de Critz group [...].« Beide Verweise auf den fingierten

364 Götz 2008, S. 590 und 562.

365 Stoichita 1998, S. 75.

366 Ebd.

367 Ebd.

Rahmen sind die einzigen Einschübe bzw. Eingriffe in die Satzstruktur übernommener Zitate auf der Texttafel und zeugen damit von der intendierten Hervorhebung derselben; zudem ist auffällig, dass die Rahmenquerschnitte das einzige grafische Element der Tafel darstellen.

So bleibt zusammenzufassen, was das Exponat leistet. Die genaue Rekonstruktion der Quellenlage macht die Arbeitsweise des Museums noch einmal deutlich. Der Diskurs zu Original und Fälschung, Zitat und Plagiat ist nur mit Kenntnis dieser Quellen lesbar. Auch die Bedeutung des Collagierens für das Exponat wird im Hinblick auf den Katalog »Tradescant's Rarities« besonders evident, ist allerdings auch ohne dessen Kenntnis bei genauem Lesen des Exponats spürbar. So ergeben die inhaltlichen kleinen Unstimmigkeiten und nicht aufzulösenden Verweise die Vermutung, dass es sich hier nicht um ein geschlossenes System handelt. »An die Stelle des Renaissanceideals von Harmonie und Einheit trat eine Kunst der Entzweiung und Fragmentierung.«³⁶⁸ Während Diane Waldmann diesen Ausspruch eigentlich auf die Tatsache bezieht, dass sich mit der Collage im 20. Jahrhundert eine Kunstform entwickelte, die sich gegen die lang vorherrschenden Ideale der Renaissance, wie Perspektivmalerei sowie naturalistischen Abbildcharakter und Ausgewogenheit, wendete, lässt sich dieses Zitat auch auf das Exponat im MJT beziehen. Hier werden im Gegensatz zu der diachronen Betrachtung von Waldmann, ganz konkret, in einem synchronen Prozess Bilder der Spätrenaissance und des Frühbarocks in die Collage oder Zusammenfügung von Material überführt und damit zwei widersprüchliche Gestaltungsideale vereint. Dies kann gelingen, weil in einer Collage immer drei Bedeutungsebenen nebeneinander erhalten bleiben: die ursprüngliche Bedeutung des einzelnen Fragments, die veränderte Bedeutung dieses Fragments durch den Kontext der anderen Elemente und die neue Bedeutung des Ganzen.³⁶⁹ Genau diese drei Bedeutungsebenen, die in der Collage im Kleinen existent sind, gelten auch für das Museum und seine Exponate. Auch die Dinge im Museum besitzen ihre ursprüngliche Bedeutung, erlangen eine weiter durch ihre Nachbarschaft mit anderen Exponaten und gewinnen eine Gesamtbedeutung als Ausstellung. So kann das »293 Portrait of an Unknown Young Lady (P1. CLXI)« auch als ein Fraktal zum gesamten Museum gelesen werden.

Darüber hinaus thematisiert das Exponat nicht nur das Zusammenfügen disparater Teile, sondern auch auf verschiedenen Ebenen den Umgang mit dem Unsichtbaren. Auf formaler Ebene ist die Leerstelle Teil der Konzeption des Exponats. In diesem Sinne erscheint das »293 Portrait of an Unknown Young Lady (P1. CLXI)« fast wie ein Kommentar zur Feststellung des Kunsthistorikers Leon Battista Alberti, einem Befürworter des Porträts im 15. Jahrhundert. Dieser konstatierte, dass das Porträt nicht nur abwesende Personen gegenwärtig mache, sondern sie auch

368 Waldmann 1993, S. 11.

369 Vgl. ebd.

über die Zeit hinaus in Erinnerung und somit gleichsam lebendig hielte.³⁷⁰ Demnach ist dem Porträt schon *per se* die Dualität von Abwesenheit und Anwesenheit eingeschrieben (wie jeder Darstellung, die auf Abbildung zielt). Während das gemalte Porträt ein Surrogat darstellt, das in der Lage ist, sowohl räumliche als auch zeitliche Distanz zu überwinden, sind es im MJT Schrift, Museumskonvention und Imagination des Besuchers oder der Besucherin, die gemeinsam eine je subjektive Anwesenheit erzeugen. Nach dieser Definition von Alberti wäre das Porträt ebenso wie andere Museumsgegenstände nach Pomian ein Semiophor, der auch die Aufgabe besitzt, Abwesendes anwesend zu machen und Unsichtbares sichtbar. Denn im Museum geht es immer um Sichtbarkeit, um das Zeigen und Gesehenwerden von Dingen, gleichzeitig verweisen diese Dinge auf das eigentlich nicht Sichtbare. »Die produktive Tätigkeit [des Ausstellens] ist damit in zwei verschiedene Richtungen orientiert zum Sichtbaren hin und zum Unsichtbaren hin [...].«³⁷¹ Während das Unsichtbare bei Pomian eher symbolisch gemeint ist, geht es in diesem Exponat im MJT ganz konkret um das Sichtbarmachen von etwas nicht Vorhandenem in der Imagination. Es scheint fast wie ein augenzwinkernder Kommentar zu Pomians Theorie.

Aber nicht nur auf struktureller Ebene ist die Leerstelle Teil des Exponats, es geht auch inhaltlich um die Lücke bzw. das Nichtwissen und den Versuch, dieses zu füllen: Die dargestellte junge Frau ist »unknown«, der Versuch der Zuordnung zu einem unbekannten Künstler wird angesprochen. Beides verweist auf die Kunstwissenschaft und ihre Limitationen. Zugleich wird aber mit dem Horoskop der Versuch thematisiert, die Leere zu füllen, nämlich jene, die uns die (normalerweise) nicht einsehbare Zukunft präsentiert. Auch Fatalismus und Calvinismus verweisen auf Denksysteme, die die Leerstelle nicht unbedingt kennen, sondern die unvorhersehbare Zukunft, das Kommende in die Hände und Vorbestimmtheit anderer Mächte zu legen und damit einen Plan oder eine Determiniertheit an die Stelle der Leere zu setzen. Diese Denkformen können als Versuch gewertet werden, Unsicherheiten zu überwinden und Antworten auf existenzielle Fragen des Lebens zu geben. Aber wie jede Form von Wissenssystem – und dazu zählen auch die Museen oder wissenschaftliche Arbeiten – unterliegen sie dem Versuch, nicht existierende Kontinuitäten und Kohärenz zu erzeugen, indem sie Unsicherheiten und Brüche »überdecken«; durch eine vertraute Form, durch Autorität und Narration. Auch beim Exponat »293 Portrait of an Unknown Young Lady (Pl. CLXI)« wird eine für das Museum vertraute Form der Beschriftungstafel genutzt, diese aber durch den Inhalt und ein fehlendes Verweissystem dekonstruiert. Während in anderen Systemen die Ungewissheit zugunsten von Kohärenz überdeckt respektive

370 Vgl. Beyer 2002, S. 16.

371 Pomian 2013, S. 50.

überschrieben wird, macht das MJT sich (nicht nur mit diesem Exponat) zur Aufgabe, auf die Konstruktion dieser Zusammenhänge hinzuweisen und die Leerstelle als Ort von Aufrichtigkeit, aber auch Inspiration auszuzeichnen.

Neben der Auseinandersetzung mit dem Unsichtbaren stellt das Exponat auf weiteren Ebenen einen Kommentar zum Museum und vor allem dem Kunstmuseum dar. Einerseits macht das fehlende Bild die Konstruktionsleistung und die produktive Einbezogenheit der Besucherin/des Besuchers im Museum generell deutlich. Andererseits erscheint die Zusammenstellung der Zitate, die immer wieder auf die kunstwissenschaftliche Arbeit des Bestimmens eines Bildes über Ikonografie, Stil und Rahmen sowie auf das Sortieren, Hinweisen und Vergleichen anspielen, wie ein ironischer Verweis auf die Kunstwissenschaft, die sich in einem Rahmen aus selbstreferenziellen Systemen bewegt. Ebenso lässt es sich wie ein Kommentar zu Tendenzen der Kunstrezeption im Museum oder zum Kunstmarkt allgemein lesen, in denen oftmals der Name des Künstlers wichtiger erscheint als das eigentliche Bild und sich die Wahrnehmung als Erstes auf die beigegefügte Texttafel konzentriert.³⁷² Im MJT wird dies nun auf die Spitze getrieben, indem der eigentliche Appendix zum Exponat wird. Somit werden auch die verschiedenen Repräsentationsmodi eines Kunstwerks reflektiert, bei denen das eigentliche Bild im Endeffekt verschwindet. Dabei spielt nicht nur der Ersatz des Bildes durch den Text eine Rolle, sondern auch, dass hier eigentlich ein Katalog zusammengeschnitten zu einem Exponat den Weg zurück ins Museum schafft. Der Katalog als Sammlung und Erläuterung der eigentlichen Exponate in reproduzierter und häufig verkleinerter Form, der eine Ausstellung dokumentiert, ist der Inbegriff des Auraverlustes nach Benjamin und die Möglichkeit, das im Museum Ausgestellte für jedermann im museumsexternen Gebrauch zur Verfügung zu stellen. Indem nun aber der Katalog in Form der Zitatcollage auf einer Museumstafel eine Metamorphose zurück zum auratischen Exponat und damit Original vollzieht, wird die Beziehung von Kopie und Original noch einmal verkompliziert und die Kraft des Museums, Gegenstände zu verändern oder erscheinen zu lassen, indem sie zeigend hervorgehoben werden, betont. Albert Coers unterstreicht in seiner Untersuchung zu Kunstkatalogen und Katalogkunst den eigenständigen Charakter eines Ausstellungskatalogs. Dieser sei zwar Dokumentation einer Ausstellung, ermögliche aber eine Rezeption unabhängig von dieser, dazu noch in medial anderer Form und meist gestalterisch

372 Zu Name und Signatur in der Kunst siehe auch Stefan Römer: »Der Fetisch des Kunstmarktes ist der Meistername«, wie Benjamin schreibt. Die Signatur als Garant des Meisternamen bestimmt die Originalität, indem sie als biologischer Abdruck des Originals verstanden wird. Empfänglich werden die Betrachter:innen dafür nur, weil sie einer »Namen-Suggestion« unterliegen, die den Künstlernamen höher als das ästhetische Erlebnis schätzt.« (2006, S. 352f.)

und typografisch verändert. Manchmal soweit, dass der Katalog selbst zum Kunstwerk werde.³⁷³

Ein Katalog ist [...] eben nicht als bloßer Paratext [zu] verstehen, der nach Genette »ein zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs ist, der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bietet, nämlich des Textes«. In vielen Fällen verselbständigt sich der Katalog derart vom Ausstellungskontext, dass von ihm nur schwache Spuren übrig bleiben, wofür gerade paratextuelle Elemente wichtige Hinweise sind.³⁷⁴

Der Aspekt der künstlerischen Eigenständigkeit des Katalogs wird in dem Exponat aufgegriffen und ins Groteske übersteigert; die Verselbständigung äußert sich in einer Transformation zu einem neuen Original.³⁷⁵

Schlussfolgerungen: Metamuseum!

Die Kunst der Illusion und die Verneinung von Vernunft

Wie der Rahmen oder der Sockel in der bildenden Kunst und die Paratexte in der Literatur bildet die Bühne im Theater den Indikator für das Spiel, die Inszenierung und damit den Bereich der Fiktion, der Kunst. Die sogenannte vierte Wand, die die Bühne vom Zuschauerraum trennt, erzeugt ontologisch und aufführungspraktisch eine Trennung von ›Fiktion und Wirklichkeit‹, von ›Schein und Sein‹, von ›Handeln und Zuschauen‹.³⁷⁶ Eine kleine Ausstellung im MJT zeigt neben einem kurzen Text »Miracles and Disasters in Renaissance and Baroque Theater Mechanics« in die Wand eingelassene Schaukästen mit Holzmodellen, die Theatertechnik der Renaissance und des Barocks darstellen. Diese Epochen, die immer wieder den Referenzrahmen im Museum bildeten, brachten eine große Veränderung in der Geschichte des Theaters mit der Einführung der sogenannten Guckkastenbühne, die eben jenes Modell der vierten Wand denkbar macht, indem sie an drei Seiten geschlossen und nach vorne geöffnet ist. Auch das Bühnenbild erlebte in dieser Zeit eine Neuerung und bekam eine zentrale theatralische Funktion. Neben Raumtiefe erzeugenden Staffelungen durch am seitlichen Bühnenrand eingeschoebene leinwandbespannte Holzrahmen war das drehbare Telarisystem (oder die Periaktenbühne), bei dem die Seitenteile nun dreikantig gestaltet waren mit jeweils

373 Coers 2015, S. 1f.

374 Ebd., S. 13.

375 Genaueres zum Katalog siehe in Teil II.

376 Vgl. Lehmann 2000, S. 18ff.