

und typografisch verändert. Manchmal soweit, dass der Katalog selbst zum Kunstwerk werde.<sup>373</sup>

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 verselbstständigt sich der Katalog derart vom Ausstellungskontext, dass von ihm nur schwache Spuren übrig bleiben, wofür gerade paratextuelle Elemente wichtige Hinweise sind.<sup>374</sup>

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

## 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«.<sup>376</sup> 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 eingeschobene 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.

einem anderen Motiv, eine bedeutende Veränderung.<sup>377</sup> Das MJT zeigt nun unter anderem ebensolche Modelle, die ästhetisch hochwertig gearbeitet sind: eines von einer Bühnensituation mit gestaffelten, einschiebbaren Wänden und eines mit sich selbstständig in kurzen Abständen drehenden Wänden zur Veränderung der Szenerie. Darüber hinaus gibt es drei in die Wand eingelassene Vitrinen mit Wasserbewegungen (gemalte Wellen auf Holzschablonen in Wellenform), bei denen sich die Wellen mechanisch bewegen, und Erläuterungen zu technischen Tricks, wie zum Beispiel: »How to imitate thunder.« – »How to transform a man into a rock.« – »How to represent a river that seems to flow constantly.«

Alle Modelle widmen sich der Kunst der Illusion. Wichtig dabei aber ist, dass die Ausstellung auch zeigt, wie diese Illusionen funktionieren; die Mechanik hinter den Dingen wird herausgestellt und der technische Apparat bleibt sichtbar, ist Teil der Ausstellung. Es geht um die Präsentation historischer Theatertechnik, die ausfeilte Planung von Scheinbildern und Illusionsräumen wird thematisiert; gleichzeitig ist es eine Ausstellung wundervoller, sich zum Teil bewegender Bühnen- und Holzmodelle. Hier wird angedeutet, wie der technische Apparat funktioniert und eingesetzt wird, und wie auch bei vielen der anderen Ausstellungsstücke im Museum ist die Illusion (oder auch die Täuschung) nie hundertprozentig – das Gemachtheit bleibt immer sichtbar und ist Teil des ästhetischen Programms. Im Text auf der Wand neben den Modellen steht: »Royal or holy personages employed artists and architects to construct mechanical devices (*ingegni*) to capture, reflect, and radiate their magnificences.«<sup>378</sup> Und die Theatertechnik wird beschrieben als »skillful depiction of reality and fantasy«. So lässt sich diese Ausstellung wiederum selbst-referenziell, fast selbstironisch lesen: Der Meister der Illusion entsteht mithilfe der Technik. Und ist das MJT nicht eben so ein Illusionsraum, der aber immer auch gleichzeitig seine Konstruktion mit zeigt?

Eine andere Vitrine im ersten Raum des MJT zeigt ein Exponat, das mit einem Schild gekennzeichnet ist, das besagt: »Exhibit is out of order.« Tatsächlich scheint das große Mikroskop, das in der Vitrine zu sehen ist, kaputt zu sein. Die wissenschaftliche Apparatur ist angebracht auf einer Drehscheibe, auf der verschiedene Präparate in kleinen Glasschälchen montiert sind. Alle Schalen enthalten ein wenig weißes Pulver. Jedes Präparat ist beschriftet. Es finden sich die Kategorien »possession«, »delusion«, »paranoia«, »schizophrenia«, »reason« (Besessenheit, Wahn, Paranoia, Schizophrenie, Vernunft). Aber eines der Schälchen ist zerstört und das Pulver über die Szenerie verteilt. Es wirkt so, als sei das Okular bzw. der Schaft des Mikroskops von oben auf das Schälchen gefallen und habe es beschädigt, fast zerquetscht. Das so destruierte Behältnis ist beschriftet mit »reason« – Vernunft. Die Vernunft wird zerstört; übrig bleiben, geht man von den Schlagworten aus, die

<sup>377</sup> Vgl. Rischbieter 1983, S. 228 (Art. »Bühnenbild«).

<sup>378</sup> Zitiert nach MJT.

die anderen, intakten Schalen beschriften, deren Oppositionen. Auch hier besteht das Exponat wieder aus der Apparatur plus allen Inszenierungsmitteln – gewissermaßen den Dingen innerhalb und außerhalb der Vitrine – selbst das Schild, das darauf hinweist, dass das Exponat außer Betrieb ist und dadurch dazu verleitet, auch nicht genauer hinzusehen, ist Teil des Exponats. Da die Grenzen zwischen Ausstellungsstück und umgebender Inszenierung im MJT verwischt werden, gestaltet sich die Rezeption des Exponats unsicher. Mario Biagioli z.B. formuliert diesbezüglich eine Reihe von Fragen:

In short, is this a ›real‹ broken instrument? A pun on destructive experimental practices? A joke on laboratory instruments that never work and routinely embarrass the technician? Or a reflection on the opaque distinctions between a sense-making machine that doesn't make sense because it's broken down and a machine that never made sense but, by having the label »Under Repair« on it, encourages the viewer to assume that there was sense in it (somewhere, sometime) [...].<sup>379</sup>

Ausgehend von der Erfahrung im Museum, wird das Schild auf seine Glaubwürdigkeit hin befragt. Biagioli liest das Exponat als ein Nachdenken über Sinnzuschreibungen und das Funktionieren oder Nichtfunktionieren von Technik, bezieht allerdings die Beschriftung der Pülverchen nicht mit ein. Beachtet man, dass hier ein abstrakter Begriff, angeblich materialisiert in einem Pulver,<sup>380</sup> durch den technischen Apparat ruiniert wird, erscheint das Ganze humorvoll und ironisch. Die ›Vernunft‹ wird zerstört durch ein Medium der Wissenschaft, jene Wissenschaft, die doch erst durch die Kategorie der Vernunft zu dem wurde, was sie heute ist.

Die Zertrümmerung der ›Vernunft‹ und das Davonkommen der anderen Geisteshaltungen oder auch -erkrankungen – ebenso wie die Bühnenexponate zur Kunst der Illusion – lassen sich wie ein Kommentar zum gesamten Ausstellungskonzept lesen. Die Ausstellung selbst erzählt bzw. zeigt ihr künstlerisches Konzept, ihre ›Poetik‹ innerhalb des Mediums.<sup>381</sup> Das, was der Besucher oder die Besucherin zu sehen bekommt, ist nicht vernünftig, es folgt nicht den gängigen Regeln des Ausstellens, der Geschichte, der Wissenschaft oder der Kunst, sondern es zeigt immer wieder Skepsis an diesen Kategorien: an der Linearität von Geschichte, an der Objektivität von Wissenschaft oder dem Echtheitspostulat der modernen Kunst. Das Museum verweist gewissermaßen auf die voraufklärerische

379 Biagioli 1995, S. 406.

380 In dieser Materialisierung als Pulver kommen nicht unbedingt sofort Assoziationen zur Vernunft auf, sondern es werden eher Verbindungen zu den weißen Pulvern der Welt der Drogen und damit Stoffen evoziert, die für Zustände jenseits der Vernunft verantwortlich sind.

381 Siehe auch Margret Westerwinter: »Dem Besucher bietet sich über die Auseinandersetzung mit diesem Exponat eine Möglichkeit, die Schichten des Museums, die laut David Wilson wie ein Filter wirken, zu durchdringen« (2008, S. 158).

Unvernunft, die Foucault als das untrennbare Zusammenfallen von Vernunft und Wahnsinn kennzeichnet und die er für die Epoche der Renaissance festlegt<sup>382</sup> – eine Zeitspanne, auf die das MJT in vielen Arbeiten rekurriert. Für diese Zeit konstatiert Foucault:

Ursprünglich ist dabei die Zäsur, die die Distanz zwischen Vernunft und Nicht-Vernunft herstellt. Der Griff, in den die Vernunft die Nicht-Vernunft nimmt, um ihr ihre Wahrheit des Wahnsinns, des Gebrechens oder der Krankheit zu entreißen, leitet sich entfernt davon her. [...]

An dieser Stelle sind Wahnsinn und Nichtwahnsinn, Vernunft und Nichtvernunft konfus miteinander verwickelt, untrennbar von dem Moment, daß sie noch nicht existieren, und füreinander und in Beziehung zueinander in dem Austausch existierend, der sie trennt.<sup>383</sup>

Foucault spricht der Renaissance eine gewisse »Gastfreundlichkeit«<sup>384</sup> gegenüber dem Wahnsinn zu und bezeichnet sie als eine Zeit, die die Dialektik von Wahnsinn und Vernunft, die Trennung eines Phänomens in zwei Pole nicht kenne. »Foucault fordert daher, das kritische Bewusstsein der Vernunft, das sich von der kosmischen Erfahrung des Wahnsinns getrennt hat, auf diese zurückzubiezen.«<sup>385</sup> Als verantwortlich für die Trennung sieht Foucault, hier laut Geisenhanslücke, die Klassik und die mit ihr verbundenen neuen Denkmuster und Kategorisierungen.

In *Wahnsinn und Gesellschaft* stellt die Klassik die entscheidende Zäsur dar, die mit der kritischen Erfahrung des Wahnsinns diesen aus der kosmischen Ordnung der Welt löst und so eine nicht aufhebbare Spaltung in die ursprüngliche Einheit von Natur und Wahnsinn einträgt. Die Klassik vollzieht diese Spaltung, indem sie den Wahnsinn nicht mehr der natürlichen Welt zuordnet, sondern auf das subjektive Prinzip der Vernunft bezieht. »Der Wahnsinn wird eine Bezugsform der Vernunft« (*Wahnsinn und Gesellschaft*, 51), »eine der eigentlichen Formen der Vernunft« (*Wahnsinn und Gesellschaft*, 55). Die natürliche Einheit von Wahnsinn und Welt ersetzt die Klassik durch die Subjektivität einer Vernunft, die sich mit dem Wahnsinn auf keine Weise mehr verbunden weiß.<sup>386</sup>

In der Aufspaltung von Vernunft und Nichtvernunft wird so nicht nur der Wahnsinn neu definiert und pathologisiert, auch der Begriff der Vernunft ist von dieser

382 Vgl. Foucault 1995, S. 51ff.

383 Ebd., S. 7 und 8.

384 Vgl. ebd., S. 67.

385 Geisenhanslücke 2008, S. 29f.

386 Ebd., S. 30.

Teilung betroffen. Er entsteht in diesem Zusammenhang erst. Somit ist bei Foucault die Geschichte des Wahnsinns immer auch die Geschichte der Vernunft.<sup>387</sup>

›Das Andere der Vernunft‹, das im MJT in Arbeiten wie »Tell the Bees« zum Tragen kam, wird hier in Form einer Installation humoristisch verpackt und damit auch im Spielraum des Humors radikalisiert. Das MJT verhandelt Geschichte neu, verschiebt sie, imaginiert sie und verändert Wertigkeiten und Bewertungen. Immer dabei ist eine gewisse Skepsis am reinen Vernunftgedanken und an linearer Geschichtsschreibung. Dies kommt schon – wenn auch in verschlüsselter Form – im Logo des Museums zum Ausdruck. Es zeigt ein antik anmutendes Fragment eines Kopfes bzw. einer Skulptur eines Kopfes, die umgeben ist von Strahlen und in manchen Darstellungen von Ähren. Ob das Fragment einen Kopf darstellt oder eine Maske, lässt sich nicht so richtig entscheiden. In beiden Fällen gibt es irritierende Momente. Beim ersten scheint die gesamte Kopfform merkwürdig rund und das Gesicht sehr flach und klein; für eine Maske erscheint die Darstellung mit Hals ungewöhnlich. Der Kopf, die Ähren und das lateinische Motto »Ut Translatio Natura« (vom Museum selbst paraphrasiert als ›Natur als Metapher‹), das dem Logo manchmal beigefügt ist, evozieren einen antiken Zusammenhang.

Auf einigen der publizierten Hefte oder Merchandisingartikel findet sich eine Ergänzung auf dem Logo: ein A, ein E und ein N, die jeweils einen Überstrich über sich tragen. In Kombination mit dem Kopf und dem lateinischen Spruch lässt sich vielleicht auch die Vermutung anstellen, dass es sich hier um eine lateinische Abkürzung oder Ähnliches handelt, denn im Lateinischen und im Griechischen bzw. in der Transkription in die lateinische Schrift werden diese Überstriche häufig benutzt – als Abkürzungszeichen und bei Vokalen darüber hinaus auch als Makron und damit als Anzeichen für eine Betonung. Die Bedeutung der vermeintlichen Abkürzung lässt sich aber nicht ohne Weiteres erschließen. David Wilson selbst weist dem Überstrich auf seinem Logo die Bedeutung zu, die ihm in der booleschen Algebra zukommt, nämlich die eines Negationszeichens.<sup>388</sup> In einem Gespräch zwischen David Wilson und Lawrence Weschler, das Letzterer in seinem Buch wiedergibt, erläutert Wilson: »Nun, Sie haben vielleicht den Strich über jedem der Buchstaben bemerkt: der bedeutet Verneinung oder Aufhebung. So daß ›A, E, N‹ soviel bedeutet, wie *nicht*-aristotelisch, *nicht*-euklidisch, *nicht*-newtonisch. Quasi einer unserer Wahlsprüche.«<sup>389</sup> Dass die drei Buchstaben für drei große Wissenschaftler der Geschichte stehen bzw. für deren Denksysteme, erscheint erst einmal nicht offensichtlich. Die Verbindung ist von der Besucherin oder vom Besucher

387 Vgl. Kammler/Parr/Schneider 2008, S. 19; vgl. Geisenhanslücke 2008, S. 32.

388 Zur *boolschen Algebra* siehe Skript der Technischen Informatik der Uni DUE, *Boolsche Algebra und Schaltalgebra*, [http://ti.uni-due.de/ti/de/education/teaching/ws1011/gti/kapo1\\_WSo910.pdf](http://ti.uni-due.de/ti/de/education/teaching/ws1011/gti/kapo1_WSo910.pdf).

389 Weschler 1998, S. 45.

nicht abzuleiten und die Selbstverständlichkeit, mit der Wilson die Zusammenhänge erläutert, irritiert darüber hinaus, fügt sich aber passend ein in das System des Museums, in dem die Lesbarkeit von Zeichen hinterfragt und die Kontextgebundenheit semantischer und semiotischer Zusammenhänge immer wieder thematisiert werden. So, wie die Buchstaben hier präsentiert werden, sind sie nicht aufzulösen, sie bedürfen eines Kommentars.

In ein Logo die Haltung »*nicht*-aristotelisch, *nicht*-euklidisch, *nicht*-newtonsch« aufzunehmen, klingt wie eine Art Glaubensbekenntnis; als »Wahlspruch«, wie Wilson es bezeichnet, kennzeichnet es die (theoretische) Ausrichtung des Museums. Aber was bedeutet es? Erst einmal wirkt es wie die Ablehnung bestimmter wissenschaftlicher Forschungsfelder, vielleicht der reinen Wissenschaftlichkeit überhaupt – metonymisch vertreten durch die drei Denker – und damit auch der vermeintlichen Objektivität, die sowohl für Wissenschaft als auch die Vernunft eine Basis bildet. Gleichzeitig zeigt es aber auch die Relativierungen von Wissen und Diskursen desselben an, denn die negierende Vorsilbe »*nicht*-« oder »*non*-« verweist auch auf wissenschaftliche Weiterentwicklung bzw. bezieht sich auf die Tatsache, dass Theorien und Feststellungen immer erweitert, manchmal falsifiziert oder mit anderen Voraussetzungen versehen werden. Das, was zu einer Zeit oder von einer Gruppe von Menschen als wahr oder richtig angesehen wird, kann dies nur aus einer bestimmten Perspektive sein. So bezeichnet z.B. die *nicht*-aristotelische Theaterauffassung ein Theaterkonzept, das von Aristoteles' kathartischem Prinzip der Einfühlung abrückt und durch Distanz bzw. Verfremdung Veränderung beim Zuschauer bewirken möchte; das *nicht*-newtonsche Fluid eine andere, das newtonsche Fluid ergänzende Flüssigkeit; und die *nicht*-euklidische Geometrie eine Geometrie, die von einem anderen Grundsatz ausgeht als die euklidische.<sup>390</sup> Somit verweisen die Begriffe, die Wilson als Bezugspunkte angibt, auch auf wissenschaftliche Kritik, aber in der produktiven Form des Weiterdenkens, der Ergänzung und der Relationalität.

Darüber hinaus schafft die Verneinung, wie Wilson sie formuliert, eine doppelte Präsenz: Das Verneinte und die Verneinung erscheinen gleichzeitig. So ist Aristoteles zugleich präsent, wie auch die Negation oder Ablehnung, das Gleiche gilt für Euklid und Newton. Anstatt eine positive Aussage zu treffen, wird in der Negation – ähnlich wie bei der Unvernunft in der Renaissance, die Foucault beschreibt –

---

390 So besteht allerdings immer auch eine Abhängigkeit zwischen den jeweiligen Zusammenhängen. So betont z.B. Andreas Filler zur *nicht*-euklidischen Algebra, dass ein Phänomen immer auch nur durch seine Oppositionen erfasst werden könne – Erkenntnis durch Abgrenzung: »Meiner Meinung nach ist ein tiefgehendes Verständnis der euklidischen Geometrie aus heutiger Sicht nur möglich, wenn auch ein Kennenlernen *nicht*-euklidischer Geometrien erfolgt.« (1993, Vorwort, ohne Seitenangabe)

die Opposition gleichzeitig mitgedacht. In der Verneinung werden Autoritäten genannt, auf die man sich, wie auch immer geartet, bezieht. Die Ablehnung dieser Art denkt die Bezugsgröße mit, das eine schwingt im anderen mit. In der nahezu ›blasphemischen‹ Ablehnung der großen Denker zeigt das MJT auch, dass man in diesem Museum etwas anderes präsentiert bekommt als das Kanonische, das Anerkannte, indem es auf eine grundsätzliche Skepsis gegenüber feststehenden Wahrheiten verweist. Wie viele Aussagen Wilsons zum Museum bleibt auch diese nicht aufzulösen und wahrscheinlich ›mit Vorsicht zu genießen‹. Man ist auf den Kommentar angewiesen, aber dessen Verlässlichkeit ist fraglich.

## Zwischen Distanzlosigkeit und Distanz

Die im letzten Kapitel behandelte Unzuverlässigkeit des Museums, die Ambivalenz der Exponate und die Verbindungen, die sie möglicherweise eingehen, erzeugen nach Ralph Rugoff eine Rezeptionsform, die er »stoned thinking« nennt.

The suspicion that these exhibits are metaphorical induces minor paranoia. Of course a little paranoia goes a long way toward shaking up habitual perceptions. In certain cases, the uncertainty that the MJT instills in a viewer can produce what I call Stoned Thinking.<sup>391</sup>

Folgt man Rugoff, legt das MJT nicht nur seinen Exponaten und seiner Inszenierung eine Vernunftskepsis zugrunde, es erzeuge sogar eine besondere Wahrnehmung, die stärker auf Assoziationen setze und eben nicht über Klassifizierungen und Trennungen funktioniere, sondern über Verbindungen. »The effect of stoned thinking is to scramble our perception of boundaries, so that almost anything looms as a potential exhibit deserving an intimate once-over.«<sup>392</sup> Diese Grenze, die Rugoff benennt, wird im MJT nicht nur in Bezug auf Exponat/Nichtexponat verwischt, sondern auch zwischen Original und Kopie, Wissenschaft und Kunst. Trotzdem:

391 Rugoff 1998, S. 73. Mit seinen Überlegungen korrespondiert auch, was Klein ganz allgemein für Museen feststellt: Sie können apollinische und auch dionysische Anteile besitzen. Neben dem appollinischen, rationalen Bestandteil des Museumserlebnisses, dem Erkenntnisgewinn, kann auch ein dionysischer Kern existieren, der in der Rezeption zu einem Rauschlebnis führt. »Der Rausch, um den es sich dabei handelt, ist ein Verschmelzungsrausch, der sich bei der scheinbaren Erfüllung des Wunsches einstellt, Vergangenheit und Gegenwart, Fernes und Nahes im erlebenden Individuum zusammenzuführen und zu vereinen. Der Verschmelzungsrausch stellt sich bei der Illusion ein, dass das Unverfügbare tatsächlich verfügbar geworden sei – unabhängig davon, ob es sich um Gewesenes, oder um Naturgesetzliches handelt.« (Klein 2004, S. 166).

392 Rugoff 1998, S. 73f.

The museum never discards categories such as history and fiction, or science and art; it simply implies they're not necessarily hygienic, that contagion and overlap between them is possible, if not actually quite common.<sup>393</sup>

In der Verwendung des Begriffs »paranoia« verweist Rugoff auf das, was im Exponat des zerstörten Mikroskops als Gegenteil der Vernunft gekennzeichnet wird. Eine leicht paranoide Form der Wahrnehmung, also eine, die, ausgehend von dem Gegenstand, weiter imaginiert, wird zum Rezeptionsmodus im MJT.

Darüber hinaus vergleicht Rugoff den Blick des »stoned thinking« mit dem Blick eines Liebhabers. Über diesen Liebesdiskurs erweitert er noch einmal den Bezug zum Nichtrationalen, denn der leidenschaftliche Liebhaber wird den Topoi folgend häufig mit Haltungen wie Besessenheit oder Wahn assoziiert, wiederzufinden in den Begriffen, die im Exponat des demolierten bzw. demolierenden Mikroskops übrig bleiben. Rugoffs Rhetorik ist so sehr nah an der des MJT,<sup>394</sup> seine Sprache höchst metaphorisch und voller Vergleiche und merkwürdiger Überhöhung, gleichzeitig verweist er aber auch immer wieder auf den (vermeintlich) metaphorischen Charakter des MJT.<sup>395</sup> Mit dem Bild des Liebhabers wird ein doppelter Bezugsrahmen eröffnet, der sich auf Subjekt und Objekt der Wahrnehmung bezieht: Zum einen wird die Besucherin oder der Besucher zum Liebhaber und das Museum damit zum begehrten Objekt. »Like other smitten lovers, I have visited and revisited the museum only to find myself seduced again.«<sup>396</sup> Diesen Gesichtspunkt benennt auch Jennifer Cottrill. In der Form des oder der Geliebten wird das Museum anthropomorphisiert, gewinnt ein Eigenleben und besitzt Verführungs kraft. Es ist »an irresistible alluring creature; its power to fascinate a result not of puzzlement and frustration, but of stimulating bewilderment and awe«<sup>397</sup>. Wichtiger erscheint aber die zweite Bewegung: Beim Betrachter wird eine leidenschaftliche Haltung evoziert, der Blick, mit dem das Museum und seine Exponate wahrgenommen werden, ist ein mehr als rationaler oder ästhetischer. Die Rezeption nach Rugoff wird gesteuert durch Emotion. »Inasmuch as it produces a similar gaze, I find the MJT to be a deeply romantic museum.«<sup>398</sup> Romantisch scheint es somit in doppeltem Sinne zu sein. Zum einen in der alltagssprachlichen Bedeutung des

393 Ebd., S. 74.

394 Da er auch einen Beitrag in einer Publikation des MJT schreibt, nennt Römer ihn einen »Komplizen des Museums« (2001, S. 263).

395 Im Zusammenhang mit und durch das MJT selbst scheint der Metaphernbegriff recht inflationär genutzt zu werden. Rugoff bezeichnet die Exponate als metaphorisch, das Museum selbst verweist auf die Natur als Metapher. Eine genauere Definition oder Differenzierung wird nicht vorgenommen.

396 Rugoff 1998, S. 72.

397 Cottrill 1999, S. 33.

398 Rugoff 1998, S. 74.

Wortes, die Rugoff über den Liebesbezug eröffnet, zum anderen verweisen seine Formulierungen auch auf die Romantik als Epoche, indem ein emotionaler Zugang zu Erkenntnis thematisiert wird, das Dunkle, das Nichtrationale, Natur und Liebe als Motive angesprochen werden. Auch der Wahlspruch »Natur als Metapher« scheint in diese Richtung zu weisen: »[N]ature as metaphor, an idea echoing religious and Romantic concepts of nature as a text to be translated, the scene of hidden meanings.«<sup>399</sup> Als »romantisches« Museum provoziert das MJT somit eine Distanzlosigkeit zwischen den Betrachtenden und dem Ausgestelltem. Dieses Distanzlosigkeit entsteht allerdings nicht durch das jeweilige Exponat an sich, sondern die Ausstellungsinzenierung. In einem anderen Aufsatz formuliert Rugoff: »Few museums in the world actually flirt with their visitors, and when you encounter such a place, it's very easy to fall in love – not with a given collection, but with the romance of its display.«<sup>400</sup>

Zu dieser Distanzlosigkeit gehört es auch, alles mit allem in Verbindung zu bringen, um Rugoff zu wiederholen: »Das MJT verwirrt unsere Auffassung von Grenzen.« Es gibt zwar eine Reihe von Verbindungen, ein komplexes und kluges Bezugssystem, in dem viele theoretische Überlegungen eröffnet werden, aber da der Betrachterin/dem Betrachter viel Raum gegeben und eigene Schlussfolgerungen gefordert werden, kann sie/er sich leicht ver(w)irren. Dies wird auch durch etwas erzeugt, was Mario Biagioli »cross-confabulations«<sup>401</sup> nennt: ein selbstreferenzielles Bezugssystem der Exponate untereinander, das zum einen über die Narration erfolgt, zum anderen aber auch über die Gegenstände selbst. Dies können abstrakte Zusammenhänge sein, wie der Zeitbezug zur Renaissance oder eine inszenierte Historizität, die in vielen Exponaten, gleichwohl auch der Architektur präsent sind, aber ebenfalls konkrete Gegenstände oder Symbole. In der Literatur würde man in letzterem Fall vielleicht von wiederkehrenden Motiven sprechen, die sich durch einen Text ziehen. Ein Leitmotiv wird definiert als »eine sich im Text systematisch wiederholende Formeinheit, die einer anschaulichen Strukturierung und der signifikanten symbolischen Vertiefung dient«<sup>402</sup>. Von diesen Motiven im MJT – oder vielleicht besser Denkfiguren (da sie über eine Formeinheit hinaus abstraktere Zusammenhänge eröffnen), die motivisch genutzt werden – lassen sich drei beispielhaft nennen: die Arche, die Bienen und die Hunde. Die Arche erscheint in der Einführung zum Museum, in der Ausstellung zu den Wohnwagen, bei den Thums (und Tradescants), sie ist als Modell im Eingangsbereich zu sehen und eine Abbildung der Arche im Stil des Modells findet sich auch hinten auf allen kleinen

399 Ebd., S. 72. Trotzdem bleibt dieser Wahlspruch so allgemein, dass er sich einem klaren Verständnis entzieht.

400 Rugoff 1995, S. 97.

401 Biagioli 1995, S. 413.

402 Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie 2013, S. 542 (Art. »Motiv«).

Schriften des Museums sowie auf der Homepage auf der Startseite unter dem Logo. Als so bezeichnetes »erstes vollständiges Museum der Natur« ist sie ein Symbol für das Museum selbst, für das Sammeln und Archivieren, aber auch für die eigene Lesart des Museums, denn die Wiederholung ist auch eine Strategie der Verifizierung. Je öfter ein Sachverhalt wiederholt wird, desto selbstverständlicher wird er (hier: die Arche als erstes vollständiges Museum). Weniger explizit stellt die Arche eine Verbindung zur Figur Athanasius Kirchers dar, der sich in seiner bekannten Schrift »Arca Nöe« mit der Arche Noah auseinandergesetzt hat und dem auch eine Ausstellung gewidmet ist.

Die Bienen tauchen auch in unterschiedlichen Kontexten auf. Zum einen in der Ausstellung »Tell the Bees«, der sie den Namen gegeben haben. Hier erscheinen sie als fragile soziale Gemeinschaft mit einem ausgefeilten Kommunikationssystem. Sie sind das Bild einer utopischen sozialen Struktur und es wird ein Vergleich der menschlichen Gesellschaft mit den Bienen hergestellt: Einerseits werden menschliche Eigenschaften auf die Bienen übertragen – sie sind empfindlich, moralisch, sozial –, andererseits werden sie uns als Vorbild genannt:

Like the bees from which this exhibition has drawn its name, we are individuals, yet we are, most surely, like the bees, a group, and as a group we have, over the millennia, built ourselves a hive, our home. We would be foolish, to say the least, to turn our backs on this carefully and beautifully constructed home especially now, in these uncertain and unsettling times.<sup>403</sup>

Zum anderen begegnet man den Bienen im Museumsshop in Form von unterschiedlichen Memorabilien, z.B. Kettenanhängern, Druck auf T-Shirts und Ähnlichem. Darüber hinaus finden sie sich noch in versteckter Form. So endet z.B. der Katalog des Museums mit einem Zitat des heiligen Bernhard von Clairvaux (1090–1153) zum Körper als einem Abbild des Geistes. Dieser heilige Bernhard, der sonst im Museum nicht auftaucht, ist unter anderem der Schutzhilige der Imker. Er wird neben anderen Attributen häufig mit Bienenkorb dargestellt.<sup>404</sup> So wird in offensichtlicher und verdeckter Form immer wieder an die Bienen erinnert, auch in Kontexten, in denen man sie nicht erwartet. Sie schieben sich, wie die anderen Motive auch, immer wieder ins Bewusstsein; so auch das literarische Motiv: »Es dient der formalen Gliederung, der semantischen Organisation und der Verpflechtung von Themen; es fungiert als inhaltliche Schaltstelle und es erzeugt Spannung; es fördert die Anschaulichkeit; es entfaltet ein Deutungspotenzial.«<sup>405</sup> Und je nachdem, wie man sich durch die Ausstellung bewegt, verweisen sie im Shop auf »Tell the Bees«, oder »Tell the Bees« erinnert an den Katalogeintrag. Die

403 Tell the Bees, zitiert nach [www.mjt.org/exhibits/bees/bees.htm](http://www.mjt.org/exhibits/bees/bees.htm).

404 Vgl. <http://kirchensite.de> (Art. zu Bernhard von Clairvaux).

405 Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie 2013, S. 542 (Art. »Motiv«).

wiederkehrenden Motive bzw. Denkbilder im Raum des Museums zerstören eine Vorstellung von Linearität. Dadurch, dass sie an verschiedenen Stellen auftauchen und auch der Weg durch das Museum kein linear vorgegebener ist, sondern einer, der in verschiedene Richtungen und Räume und damit aber auch ›Sackgassen‹ führt, können sie nicht in einem vorgegebenen Nacheinander konsumiert werden. Dass das MJT keine Wege vorgibt oder auch durch die Anordnung der Exponate keine Chronologie oder eindeutig thematische Strukturierung markiert, verstärkt diesen Eindruck. Als Denkfiguren eröffnen sie darüber hinaus auch noch eine abstraktere Ebene, die von ihrer konkreten abstrahiert.

Ein drittes Beispiel sind die Hunde, die im Museum immer wieder erscheinen. So heißt z.B. das Kino im Museum »Borzoi Kabinet Theater«, benannt nach der russischen Windhunderasse »Borzoi« oder »Barsoi«. Im Kino findet sich eine Skulptur eines solchen Hundes, der Tula darstellen soll, die Hündin einer Mitarbeiterin des Museums. Nach dieser Hündin ist auch der Tearoom benannt. Darüber hinaus laufen meistens eine Reihe von Hunden durch das Museum und den Garten, die den Beschäftigten gehören und es gibt die Ausstellung der Hunde im Weltall. Das Motiv der Hunde scheint ein eher persönliches der Museumsmacher zu sein; in den meisten Fällen geht es um eine Hommage an diese Tiere, zum Teil gekoppelt an eine persönliche Geschichte. Aber da diese Narration zur Benennung des Tearooms und der Skulptur auch aus einem Gespräch mit David Wilson stammt, ist sie vielleicht auch nur eben das, eine Geschichte.

Die wiederkehrenden Elemente erschließen sich erst bei genauerem Hinsehen und erzeugen eine Art detektivischen Eifer und eine Freude des (Wieder-)Erkennens. Sie sind oft nicht direkt zu entschlüsseln, wie z.B. der Name des Tearooms, der auf einen konkreten Hund zurückgeht, sondern erweisen sich als kleine, private Spielereien mit Informationen, Wissen und Nichtwissen. Ihre Rätselhaftigkeit fordert auf, selbstständig Verbindungen herzustellen und zu fabulieren. »[T]he narratives of these exhibits refer to each other, helping to construe the museum as a self-referential microcosm of cross-confabulations.«<sup>406</sup> Diese ›cross-confabulations‹ erzeugen ein assoziatives Netz, das die Exponate, die Architektur und Räume, den Shop sowie die Museumsschriften verbindet, sodass man in einem Ausstellungsstück auch immer andere mitdenkt und sich die so unterschiedlichen Exponatreihen im MJT als sich überschneidende Geschichten darstellen. Denn, wie wir schon wissen: »The world is bound with secret knots.«

Dies wird noch unterstützt durch ein gewissermaßen gegenteiliges Prinzip: in den Exponaten vollzogene »category hoppings«<sup>407</sup>. Biagioli beschreibt mit dieser

406 Biagioli 1995, S. 413. Er wählt als Beispiel für die »cross-confabulations« die Verbindungen zwischen der Ausstellung »Deprong Mori« und »Life in the Extreme Ultraviolet«, auf die ich in meiner Untersuchung nicht eingegangen bin.

407 Ebd.

Bezeichnung das Prinzip, das hier versucht wurde, zu vielen der Ausstellungen darzustellen, nämlich den ständigen Wechsel zwischen Themen, Disziplinen, Darstellungsformen und Inszenierungsmitteln und die Zusammenfügung sich vermeintlich ausschließender Axiome. Diese Bewegung zeigt sich auch in der Rhetorik des Museums, die zwischen sachlicher und wissenschaftlicher Sprache bis zu literarischen Elementen hin und her gleitet, ergänzt durch Zitate älterer Texte. Zu dieser literarischen Sprache gehört der Gebrauch von Vergleichen und Analogien, wie z.B. in einem Motto des Museums: »The learner must be led always from familiar objects towards the unfamiliar; guided along, as it were, a chain of flowers into the mysteries of life.« (MJT Katalog, 8) Ebenso dazu gehört auch der erzählende Ton, der z.B. in der Einführung zu »Tell the Bees« festgestellt wurde, und die Tatsache, dass fast alle Ausstellungen an die Geschichte und die Handlungen einer oder mehrerer Personen geknüpft sind. Aber auch Wortspiele – Biagioli nennt sie »childlike puns«<sup>408</sup> – und Spielereien mit Wort und Bild lassen sich in diesem Kontext nennen. So zeigt z.B. die einführende Seite der Homepage des Museums den Text der »Introduction«, die auch im Museum in einer Präsentation zu hören ist. Der Text beginnt mit dem selbst gestellten Auftrag des Museums:

Like a coat of two colors, the Museum serves dual functions. On the one hand the Museum provides the academic community with a specialized repository of relics and artifacts from the Lower Jurassic, with an emphasis on those that demonstrate unusual or curious technological qualities. On the other hand the Museum serves the general public by providing the visitor a hands-on experience of »*life in the Jurassic*« ...<sup>409</sup>

Die bildliche Phrase »on the one hand – on the other hand« (»einerseits – andererseits«/»zum einen – zum anderen«) wird gespiegelt in zwei Abbildungen von historischen Handschuhen (deren Quelle wieder der Katalog »Tradescants Rarities« ist), die jeweils metonymisch für Hände stehen können und auf der Homepage auf beiden Seiten des Textes angeordnet sind, wie eine Verbildlichung des Ausdrucks. Ergänzt wird die Kombination durch den Ausdruck »hands-on experience«, die praktische oder spielerische Erfahrung, die dem Besucher und der Besucherin im Museum bereitgestellt sein soll. So zeigt sich auch der Umgang des Museums mit Text und Bild als ein spielerischer, nahezu manieristischer. Während an anderen Stellen Exponat oder Bild und der dazugehörige Text auseinanderlaufen oder Irritationen hervorrufen, wird hier eine analoge bzw. doppelte Struktur produziert, die auch wieder ins Extreme geht und ähnlich absurd erscheint. Biagioli stellt in dieser Freude an dem Spiel mit Sprache wieder einen Bezug zur Wunderkammer

408 Ebd.

409 <https://mjt.org/themainpage/main2.html>.

her. In der Bezeichnung als karneval-esque zeigt sich dann erneut die nicht ganz ernste Verschiebung dieses Referenzpunktes.

It seems that Wilson is ironically appropriating the taste (or maybe the obsession) for literal analogies typical of the culture of early modern cabinets of curiosity – though in a carnivalesque register. However, Wilson's *carnival* is low-key as the rest of his museum. It does not want to turn science upside down (that would be a sort of *utopian* gesture, one suggesting an *alternative*), but just to tease science and those who have absorbed the discourse of seriousness and professionalism it has slowly accrued through the centuries.<sup>410</sup>

Biagioli's Beobachtung, dass im MJT die Wissenschaft *»geneckt«* werde, passt in den Karnevalsbezug, den er eröffnet. Wie im Karneval werden die bestehenden Wahrheiten und Festschreibungen beim Besuch im MJT versuchsweise und humorvoll außer Kraft gesetzt, hinterfragt und dekonstruiert, gebunden an den Ort des Museumsraumes und an die Zeit des Besuches – aber vielleicht trotzdem mit Auswirkungen auf die Wahrnehmung und Bewertung der Besucher:innen auch außerhalb dieses *»Spielraums«* Museum.

Ergänzend und gegensätzlich zu Rugoffs These des romantischen und damit distanzlosen Museums müsste noch die gleichzeitige Distanzierung hervorgehoben werden, die die Ausgestaltung des Museums erzeugt und die in diesem Teil der Untersuchung erarbeitet wurde. Denn das MJT reflektiert die Institution Museum, in der Dinge gewissen Transformationen unterliegen können, indem sie zeigend hervorgehoben werden. Dabei werden die Prozesse dieses Zeigens selbst beleuchtet. Die Ununterscheidbarkeit von Exponat und Inszenierungsmittel, von Faktum und Fiktion sowie die Paradoxie des sich In-Frage-Stellens von Text und Objekt rückt den Prozess des Ausstellens und die Möglichkeiten des Museums selbst ins Zentrum. Dadurch – sowie auch durch die radikale Nähe, die Rugoffs These impliziert und die zu einer verzerrten Nahsicht führt – entsteht ein Verfremdungseffekt, der bei aller Faszination und Aktivierung der eigenen Imagination (und trotz der möglichen romantischen Involviertheit, die Rugoff benennt) eine Distanz zwischen der Besucherin oder dem Besucher und dem Dargestellten aufkommen lässt. Denn was zu zeigen ist, wird »mit einem deutlichen Gestus des Zeigens« versehen, die Präsentation vollzieht sich so, »daß man die Alternative möglichst deutlich sieht« und nur »eine der möglichen Varianten«<sup>411</sup> dargestellt wird. Im MJT sind die Ebene des Dargestellten und die Ebene des Kommentars, der Differenz, der Irritation zugleich in der Ausstellung existent und den einzelnen Exponaten immanent. In

410 Biagioli 1995, S. 413.

411 Brecht 1967, S. 341-343. Zur Verbindung von assoziativer Ausstellungssprache und Brecht siehe auch Schärer 2003, S. 128.

diesem Sinne verkörpert es die Ahnung, dass alles ganz anders sein könnte. Dieser Argwohn, der durch die Fremdheit bzw. Verfremdung ausgelöst wird, rüttelt an der gewohnten Wahrnehmung und führt ebenfalls zum ›stoned thinking‹, dem Zustand, in dem jenseits logischer Relationen alles mit allem in Verbindung gebracht werden kann, einer flirrenden Wahrnehmung, die keinen reinen Konsum des Dargestellten mehr zulässt und mit ›vollständiger Verwicklung‹ und ›immanenter Verstörtheit‹ einhergeht.<sup>412</sup> Diese Ausrichtung des MJT, die Distanzlosigkeit und Distanz gleichzeitig erzeugt, zielt eben nicht auf »Aufklärung«<sup>413</sup>, wie Margret Westerwinter an einer Stelle meint, sondern appelliert an unsere nicht nur rationalen oder auch mehr als rationalen Kräfte. Erkenntnis vollzieht sich hier nicht durch Klarheit, sondern durch Diffusion, durch ein Verschwimmen, durch Unsicherheit und Fremdheit.

## Das Potenzial des Museums

Die dargestellten Inhalte, Arbeits- und Wirkungsweisen des MJT zeigen den selbst-reflexiven Charakter des Museums und kennzeichnen es als das bis dato umfassendste bekannte Metamuseum. Das MJT ist eine Institution, die nicht nur das Museum an sich mit seinen Prämissen thematisiert und hinterfragt, sondern auch allgemein Prozesse unserer Produktion und Kanonisierung von Wissen zur Diskussion stellt, dabei aber immer auch die affektiven Ebenen der Besuchenden bedient: sie zum Staunen anregt, Raum für ästhetisches Erleben bereitstellt, die Sinne anspricht und nicht nur den Verstand (obwohl dieser benötigt wird, um die ›zweite‹ Ebene des Museums zu erreichen, Fakes zu erkennen und intellektuelles Vergnügen zu empfinden). Karl Heinz Kohl nennt jedes Museum einen Ort »imaginärer Weltaneignung«<sup>414</sup>. Das MJT greift diesen Gedanken auf und übersteigert ihn in der Fiktion.

Das Potenzial des Museums und seiner ästhetischen Möglichkeiten wird im MJT einerseits gefeiert und herausgestellt, andererseits wird seine Autorität auch problematisiert. Dies wird durch unterschiedliche Verfahren und Konzepte erreicht. Dabei leistet das MJT, wie gerade dargelegt, die Ablehnung eines rein vernunftbasierten Zugangs zur Welt. Konzeptionen von Wirklichkeit und die Verlässlichkeit vermeintlich gesicherten Wissens werden problematisiert, darunter fallen auch historische Prozesse und die Geschichtsschreibung selbst. Über Verfremdungseffekte werden Akte des Zeigens hervorgehoben, sodass kein reiner

412 Rugoff 1998, S. 73: »total involvement and immanent distraction.«

413 Westerwinter 2008, S. 162. Sie widerlegt sich aber im Weiteren selbst, indem sie am Ende ihres Kapitels darauf verweist, dass das MJT kein mit »Ratio nachvollziehbares Wissen« vermitte (vgl. S. 181).

414 Kohl 2003, S. 260.

Konsum des Dargestellten möglich ist. Die einzelnen Bestandteile des Museums – Exponate, Inszenierungsmittel, Architektur etc. – werden dabei dekonstruiert und gleichzeitig neu definiert und auf ihre Möglichkeiten hin befragt.

Vor allem legt das Museum einen verschobenen Fokus an den Tag: Zum einen holt es an den Rand gedrängtes oder diskriminiertes Wissen in den Blickpunkt; Aberglaube oder »zu Unwichtiges« (nach gesellschaftlichen Kategorien) werden gezeigt und thematisiert. Somit wird Wissen immer als ein Kanon und als abhängig von Blickwinkeln und Diskursen aufgezeigt. Zum anderen wird auch wortwörtlich kaum Sichtbares fokussiert, in Formen des winzig Kleinen, das optisch nicht ohne Hilfsmittel wahrnehmbar ist und durch das Museum erst in die Sichtbarkeit gerückt wird.

Die Strategien, die das MJT anwendet, um seine Exponate zunächst glaubhaft erscheinen zu lassen, entspringen am ehesten einer solchen Herangehensweise, wie sie Römer für das Fake beschreibt. Zum einen zielen sie auf Verifizierung des Dargestellten, zum anderen stellen sie fast immer auch durch Irritationsmomente den Fälschungscharakter heraus und verweisen auf ihre Bezugsquellen, um diese im nächsten Moment zu dekonstruieren. Das MJT erfüllt somit als Gesamtes und innerhalb seiner Ausstellungen die Kriterien des Fakes, die Römer in seiner Studie »Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung«<sup>415</sup> aufzeichnet, in vollem Maße. All die genannten Strategien der Verifizierung werden aber – wie im Vorausgegangenen dargestellt – auch immer wieder durch das MJT selbst unterlaufen und während sie zur Versicherung des Gezeigten genutzt werden, gleichzeitig dekonstruiert: Texte können Zweifel erzeugen, indem sie dem Exponat widersprechen oder in sich widersprüchlich oder unverständlich sind, Sockel, Rahmen und andere Inszenierungsmittel werden selbst in den Ausstellungen thematisiert oder Teil des Exponats, Zitate zeigen sich als verschoben, nicht nachprüfbar oder einfach erfunden usw. Und: Ist der museale Pakt erst einmal gebrochen bzw. wird den Besucher:innen deutlich, dass dies so ist, gibt es kein Zurück mehr, alles kann nun hinterfragt werden, erscheint in neuem Licht und selbst Verbürgtes steht unter Fiktionsverdacht.

Die Festschreibungen, die Teil eines jeden Museums sind, werden innerhalb der Institution unterlaufen, durch ein ständiges In-der-Schwebe-Halten von Bedeutungen, durch Verwirrung, Irritation und Doppeldeutigkeiten, die nicht aufgelöst werden, bzw. Oppositionen, die verschwimmen, indem Gegensätzliches gleichzeitig gezeigt wird. Durch die extreme Offenheit bleibt aber auch jede Form von Aussage ambivalent, sodass z.B. Römer kritisiert, dass diese Unsicherheiten vom Museum wiederum »nicht [...] konkret kritisiert werden, weil sie damit ihren ambivalenten Status gefährden würden«<sup>416</sup>.

415 Römer 2001.

416 Ebd., S. 264.

In seinen Überlegungen zum Erinnern und Ausstellen (allerdings bezogen auf Dichterausstellungen und Dichtergedanken) verweist auch Peter Stein auf die Offenheit, vor allem auf die Nichtsichtbarkeit und Leerstelle. »Zeigen, was nicht sichtbar ist – den Leerraum nicht vollstellen – den Weg und nicht das Ziel zeigen. Eine derartige Erinnerungsarbeit ist freilich nicht mehr das Metier des Museums als Ort des Gedenkens, sondern das der Kunst.«<sup>417</sup> In diesem Sinne (und verstärkt durch den Aspekt der Fiktion) lässt sich das MJT zugleich als Museum und als Kunstwerk begreifen. Genau an diesem Punkt zeigt sich auch das im Museumskontext viel beschworene Staunen: »[W]onder arises precisely from the difficulty of separating out the agency of the artist from the pure spectacular potentiality of the natural world.«<sup>418</sup> Für das MJT müsste man neben der ›natürlichen Welt‹ noch die historische und die wissenschaftliche ergänzen. Mit diesem Staunen, das das Museum selbst – ob ironisch oder nicht – ablehnt, verlässt eine Vielzahl derjenigen, die über das MJT geschrieben haben, das Museum wieder.

Wenn man nun aus dem Dunklen des Museums wieder in die Sonne Kaliforniens tritt, erscheint es wie eine Gegenwelt, ein Spiel, ein Ort für eine bestimmte Zeit, an dem andere Regeln gelten, an dem etwas angestoßen wird – und der Blick auf die Institution Museum hat sich vielleicht grundlegend verschoben.

---

417 Stein 2008, S. 341.

418 Bann 2003, S. 128.