

Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen

GOTTFRIED KORFF

Museen sind ein Ort und Hort der Dinge. Denn es sind Dinge, die das Museum in seinem weitesten Verständnis ausmachen. Es gibt Naturkunde-, Kunst-, Geschichts-, Automobil-, Schifffahrts- und Plakatumuseen, also Museen für alles und jedes. Ihr gemeinsames Vielfaches ist das Ding, oder genauer: es sind die Dinge im Plural. Denn das Museum sammelt – und der Begriff des *collecting* (im Gegensatz zu *gathering*) verweist auf ein Kollektiv der Dinge, das im Museum aufbewahrt und zu Schauzwecken arrangiert wird. Dinge im Museum werden ausgewählt, das macht den Unterschied von *gathering* und *collecting* aus, einen Unterschied, den die deutsche Sprache nicht kennt. Und das Kriterium der Auswahl ist das ihrer Bedeutung, was heißt, dass bei der Auswahl von Museumsdingen Zuschreibungen, Bewertungen, Inschriften vorgenommen werden. Von daher hat es das Museumsding *eo ipso* mit Bedeutung zu tun. Nichts kommt ins Museum, von dem nicht angenommen wird, dass es irgend-

etwas bedeutet, dass es irgendwie etwas »zeigt«, also dass es etwas Absentes präsent zu machen in der Lage ist.

Es sind also nicht erst die Rahmungen in Form von Inszenierungen, Szenographien oder überhaupt die räumlichen Dingarrangements in explikativen oder selbstevidenten Ensembles, die den Objekten Bedeutung verschaffen, sondern es ist die Musealisierung selbst, Musealisierung im Sinne der Herstellung einer Musealie, der Produktion eines Museumsdings. Was im Deutschen »Musealisierung« genannt wird, heißt im Französischen *museification*. Darin steckt das lateinische *facere*, ein Wort also, das auf die bewusste und beabsichtigte Herstellung eines bedeutungsvollen Dings verweist. An diesem Sachverhalt möchte ich ansetzen – nicht an Ausstellungen als inszenierten Bedeutungssystemen, zu denen sie aus geschichtspolitischen Gründen oder aus Gründen regionaler oder temporaler Identitätsbildung werden. ›Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr‹, 1956 mit großen Aufwand und verhaltenem Pathos in der Villa Hügel inszeniert, wollte nicht nur die sakrale Kunst und Kultur des Mittelalters zum Zwecke einer, wie Theodor Heuss es im Vorwort geschrieben hatte, »trost- und wissensspendenden« Bewunderung und Kontemplation vorführen, sondern die Wiedereingliederung der Deutschen in das abendländische Wertesystem, wie es von Konrad Adenauer, Aleide de Gasperie und Robert Schuman propagiert wurde, befördern. ›Werdendes Abendland‹ war das kulturell-symbolische Korrelat zu den Römischen Verträgen, aus denen die EWG und EU hervorging. ›Werdendes Abendland‹ war die aus wert- und bedeutungsvollen Objekten gebildete Sichtbarkeitsordnung einer politischen Erwartung. Zu denken ist auch an die ca. 40 Jahre später inszenierte Feuer & Flamme-Schau 1994 im Gasometer Oberhausen. Sie war der Beitrag zu einer Internationalen Bauausstellung, einer Bauausstellung, die erstmals nicht nur den Fortschritt und die Moderne beschwor, sondern auch auf Rückblick und historische Selbst-

vergewisserung setzte und damit das Verlangen einer lange Zeit geschichtsvergessenen Region nach Nobilitierung der eigenen Herkunftswelten ausdrückte. Es ging nicht um Presslufthämmer, Zeituhren und die Götz George/Schimanski-Jacke aus der ARD-Serie ›Tatort‹, sondern um die mit Stolz besetzbaren Konturen einer regionalkulturellen Selbsterfahrung. Keine Frage: Großinszenierungen dieser Art sind wirkungsvolle Agenturen der Sinnstiftung und damit Bedeutungsgenerierungs- und Bedeutungsvermittlungsmaschinen mit hoher suggestiver Kraft.

Aber darum, wie gesagt, soll es hier nicht gehen, sondern um die Bedeutung des Dings, des musealen Dings, um seine semiotische Energie. Danach zu fragen, scheint mir nicht unwichtig, weil Museumsdinge die Bauelemente der Ausstellungen, Inszenierungen und Merkwelten des Museums sind und weil von ihnen her die semiotische Leistung des Museums befragt werden muss. In der letzten Zeit hat das anhand konkreter Museumsanalysen insbesondere die niederländische Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal getan: Sie hat sich empirisch-deskriptiv mit dem Sammeln, dem Zeigen des Gesammelten und dem Deuten des Sammelns und Zeigens beschäftigt und dabei festgestellt, dass wir nur wenig über die Symbolik und die Emotionalität unserer Objektbeziehungen wissen, obwohl beides – die Symbolik und Affektivität unserer Beziehungen zu Objekten – außer Frage steht, denn unsere Beziehungen zur Objektwelt sind nicht nur über Kriterien der Nützlichkeit, der Instrumentalität und Zweckmäßigkeit definiert. Hinter den Symbol- und Gefühlsbesetzungen vermutet Mieke Bal den Versuch, das Hier und Jetzt zu transzendieren, sich in bedeutungsgesättigte Netze einzuordnen und diese Netze über Dinge zu verobjektivieren, zu festigen, zu materialisieren – mit dem Zweck, Bedeutungen kommunizierbar und tradierbar zu machen. Es geht Mieke Bal zufolge bei der Dingbedeutsamkeit um Subjekttranszendenz, um die Einordnung des Ichs in übergreifende zeitliche, soziale und

kulturelle Zusammenhänge. Es geht aber auch um eine Neutralisierung des Alltags, um eine von Nützlichkeiten, Dinglichkeiten und Notwendigkeiten entlastete Welterfahrung. Deshalb entwickeln Individuen und Gesellschaften das Bedürfnis nach Bedeutsamkeiten, die über die Nützlichkeit hinausweisen und zu Kategorien des Bewahrenswerten und Erhaltungswürdigen führen. Das Bedeutsamkeitsbedürfnis führt dazu, dass wir Dinge, Objekte, Gesten, Bilder zu Zeichen von und für etwas machen: Wir wollen den Dingen etwas *ansehen*, wir wollen, wenn wir sie sehen, etwas *mitsehen*, wir wollen sie als etwas sehen – als Repräsentant, als Indikatoren, eben als *Zeichen für etwas*.

Alle Gesellschaften haben einen institutionalisierten Umgang mit zeichenhaften Dingen entwickelt: Sie haben entweder Rituale wie Reliquien- oder Fetischkulte ausgebildet oder Einrichtungen geschaffen, in denen Techniken des Bewahrens von Dingen professionell organisiert werden. Solch eine Einrichtung ist das Museum. George Kubler, ein amerikanischer Kunsthistoriker mit ausgeprägten kulturanthropologischen Interessen und Kompetenzen, hat in seinem Buch über eine Geschichte der Dinge mit dem bezeichnenden Titel ›Die Form der Zeit‹ geschrieben: »Das Bewahren der alten und ehrwürdigen Dinge ist in menschlichen Gesellschaften immer ein zentrales Ritual gewesen. Der Eindruck, den wir heute in den Museen der Welt davon bekommen, wurzelt in sehr weit zurückliegenden Zeiten, obwohl die Museen selbst noch sehr junge Institutionen sind, die aus fürstlichen Sammlungen und Kirchenschätzen früherer Jahrhunderte entstanden. Unter einem erweiterten Blickwinkel kann man sagen, dass die Ahnenkulte primitiver Stämme ein vergleichbares Ziel verfolgten, indem sie die Erinnerung an die Macht und die Kenntnisse vergangener Völker wach halten wollten.« Kublers Überlegung kommt mit anthropologischer Emphase daher, aber dennoch benennt sie mit ihrem Vergleich von Stammesritualen und »moderner« Museumsbildung zutreffend

eine Konstellation, die die Bedeutung der Dinge für die historische Sinnstiftung sowohl in Bezug auf das Individuum als auch auf die Gesellschaft plausibel aufzeigt.

Bei dieser Bedeutung der Bedeutung von Dingen verwundert es nicht, wenn sich in der letzten Zeit das wissenschaftliche Interesse intensiv den Dingen zugewandt hat. Manche sprechen sogar davon, dass wir es in der Gegenwart mit einem *material turn* zu tun haben. Von diesem Nachdenken über Dinge profitieren auch Theorie und Praxis des Museums, weil – wie eingangs expliziert – das Museum qua definitionem der Ort ist, wo Dinge, bedeutungsvolle Dinge, aufbewahrt werden. Ich nenne ein paar Beispiele für die theoretische und museologische Zuwendung zu den Dingen, die zum Teil beobachtbar sind. Die Humboldt-Universität zeigte vor kurzem in einer aufwendigen Schau mit dem Titel ›Theatrum Artis et Naturae‹ ihre wissenschaftlichen Sammlungen und präsentierte deren Objekte in der Art einer modernen Kunstkammer, die deutlich von den fürstlichen Sammlungen inspiriert war. Friedrich Kittler, Kulturwissenschaftler der gleichen Universität, mittlerweile mit Kultrang ausgestattet, löste die Kultur- und Wissensgeschichte von der Ideengeschichte (so wie man sie insbesondere in Deutschland lange betrieb) und lenkte den Blick auf »Aufschreibesysteme und deren materielle, kulturtechnische Verkörperungen«. Das Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin tut Ähnliches und fragt nach Dingen, nach *staunenswerten* und nach *epistemischen* Dingen. Erkundungen der Materialität kommunikativer Prozesse werden schließlich auch von den Medienwissenschaften vorgenommen und Fragen nach dem Material in Kunst und Alltag werden seit einiger Zeit von Kunsthistorikern der Universität Hamburg gestellt. Und, um anschließend noch eine museale Zuwendungsform zu nennen, im Frühjahr 2004 war im Münchner Haus der Kunst die Ausstellung von Ydessa Hendeles zu besichtigen. Ausgestellt waren Dinge, zumeist Dinge des Alltags (beispielsweise

Massen von Teddybären), und sie alle wurden auf ihre erinnerungsbewahrende, die historische Sinnbildung befördernde oder störende Funktion hin befragt. Es sieht tatsächlich so aus, als bringe sich in den deutschen Geistes- und Kulturwissenschaften so etwas wie ein *material turn* mit Macht zur Geltung.

Ich möchte im Folgenden so vorgehen, dass ich zunächst an einem banalen Beispiel die Bedeutungspotentialität und metaphorische Kraft eines einzelnen Dings zu erläutern versuche. Dann möchte ich Theoriekonzepte, die im Hinblick auf die Sammlung und Wirkung bedeutungsvoller Dinge in Museen entworfen worden sind, vorstellen: das *Kompensatoren-, Mediatoren- und Semiophorenkonzept*. Daran anschließend möchte ich mich etwas ausführlicher mit dem *Generatorenkonzept*, wie ich es hier bezeichnen will, beschäftigen. Dabei geht es um die über Dinge *generierten* Bedeutungen und Wissensformen, und ich möchte in diesem Abschnitt dem neu in die Debatte gebrachten *epistemischen Ding* besondere Beachtung zukommen lassen. Dies soll geschehen, indem ich dieses Konzept in Beziehung setze mit Konzepten der Ding- und Bildwahrnehmung, wie sie vor allem in den 1920er Jahren, einer Hochzeit der Bedeutungslehren und Hermeneutiktheorien, entwickelt, dann aber lange wegen der schnellen und starken Expansion der elektronisch-medialen Systeme vergessen worden sind.

Mein Beispiel ist ein Hut und zwar ein ganz konkreter – der Pepitahut des ersten Bundeskanzlers. Der Hut ist bekannt; er braucht nicht ausführlich geschildert zu werden. Er ist so etwas wie eine Ikone der jungen Bundesrepublik und ist mittlerweile im Adenauer-Museum in Rhöndorf ausgestellt. Ich war kurz nach der Eröffnung vor zwölf Jahren dort und erinnere mich an die teils belustigten, teils irritierten Reaktionen der Besucher. Das Hin und Her der Meinungen war so ausgeprägt, dass ich mich damals zwei Stunden als Museumsethnograph betätigte



und, dem Prinzip der teilnehmenden Beobachtung folgend, die Besucherreaktionen zum Forschungsgegenstand machte. Die meisten reagierten, wahrscheinlich von einem Effekt der Wiedererkennung gelenkt, überrascht, erfreut, positiv, wobei durchaus die Frage zurückhaltend und leise, aber dennoch vernehmlich gestellt wurde, wieso sich dieses etwas ramponierte, durchaus Lebens- und Gebrauchsspuren tragende Hütchen in die Reihe der seriösen und noblen Reliquien verirrt hatte. Nicht der Reliquiencharakter wurde bezweifelt, aber das Alltägliche des Huts wurde als kurios empfunden. Es gab allerdings auch Betrachter, die mit Kritik nicht zurückhielten und zu Bedenken gaben, dass das zerknitterte und verbeulte Urlaubshütchen im Kontext der anderen Adenauer-Memorabilien nichts verloren habe, weil es die würdevollen Erinnerungsstücke (Kondolenzbriefe der Staatslenker, Staatsdonative, handschriftliche Redentwürfe) trivialisiere – oder noch schlimmer: die große Politikergestalt banalisiere. Gut und schön, so war zu hören, der Hut

stehe für Cadenabbia und Boccia, für den privaten, urlaubenden, nicht offiziellen Adenauer, aber nicht für den Politiker, dem die Ausstellung in Rhöndorf doch gelte. Wie gesagt: meine kleine Besucherethnographie fand kurz nach der Eröffnung des Museums statt (jedenfalls nach seiner Erweiterung), die Erwartungen waren noch diffus, aber es erstaunte doch, dass in allen Stellungnahmen, die ich damals hörte und zu Protokoll nahm, immer vom Pepitahut als Zeichen, als Symbol die Rede war, nie jedoch vom Hut als alltäglichem Gebrauchsgegenstand. Der Hut in der Vitrine ist etwas anderes als der Hut auf Adenauers Kopf. So wie Knochen im Glas Reliquien und keine anatomischen Objekte sind, so ist der Hut in der Vitrine ein Repräsentant für etwas Nicht-Anwesendes, für den ersten Kanzler der zweiten deutschen Republik – und mehr. So hörte ich, dass der Pepitahut als Zeichen für die Westorientierung der jungen Republik gedeutet wurde, wobei das Pepitamuster, welches als typisch englisch ausgemacht wurde, die Brücke bildete. Man erinnerte sich an die eigene Pepitahose und brachte diese – sich biografisch erinnernd – mit der Herrenmode der 1950er Jahre zusammen. Oder ich hörte, dass man sich über die Hüte der Politiker der Weimarer Republik (die ja per Fotografie im Museum ebenfalls in großer Zahl präsent sind) unterhielt und das Hütchen als Indikator für einen neuen Politikstil interpretierte, einen Stil, der Distanz zu Pathos- und Konventionsformeln zu halten schien.

Mich wunderte deshalb nicht, dass der Adenauerhut zwei Jahre später auf einer hochkarätig besetzten Bonner Konferenz von Historikern und Museumsleuten ebenfalls einen Auftritt hatte, bei dem seine Potentialität als historisches Zeichen durchdekliniert wurde. Man sprach von einem »Übergangshut«, der die Zeit der seit den 70ern praktizierte Hutlosigkeit einleitete. Der Hut wurde als Metapher eines längerfristigen Wandels der politischen Symbolik gedeutet: Zwischen dem Homburg der 20er Jahre, den dominanten militärischen Kopfbedeckungen der

30er und 40er, melde sich mit dem Falzhut ein letztes Mal eine Kopfbedeckung, die prägend für das bürgerliche Zeitalter gewesen sei. Die Interpretationen wurden sogar noch weiter getrieben: Der Pepitahut biete sich als Schwundform und mache die schwach gewordenen Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft deutlich, indiziere eine »unbehütete« Gesellschaft, eine Gesellschaft, die etwas später als »vaterlos« charakterisiert werden sollte. Der staatsmännische Homburg, steif und hoch, sei noch in den 20er Jahren Autoritätssignum gewesen. Der Pepitahut sei zwar Metapher einer sympathisch unpathetisch demokratischen Symbolik, aber auch Hinweis auf mangelnde gesellschaftliche Bindekräfte. Es ist klar, dass bei dieser wilden Semiose des Pepitahuts den Historikern des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland – dort fand die besagte Konferenz statt – Angst und Bange wurde. Sie insistierten zwar auf einem Zeichenwert des Huts (weil sie kurz zuvor die Strickjacke Helmut Kohls, die dieser bei seinem Wiedervereinigungsgespräch mit Gorbatschow getragen hatte, in das Ausstellungsarrangement genommen hatten), sahen aber in den vorgetragenen Bedeutungszuschreibungen zu viel Spekulatives, Herbeigeholtes, rein Assoziatives. Dennoch aber offenbarte die Diskussion die Bedeutungsenergie des Dings und das Begehren, auch in kleinen Dingen große Bedeutungen zu sehen.

Die Bonner Diskussion von 1994 ist in der Lage, eine These zu illustrieren, die kurz zuvor, Anfang der 90er Jahre, von Stephen Greenblatt, dem Begründer des *New Historicism*, aufgestellt worden war. Greenblatt hatte von der symbolisch-kulturellen Energie historisch überlieferter authentischer Objekte gesprochen und seine Theorie an einem Hut veranschaulicht, auch wieder an einem konkreten, »empirischen« Hut. An ihm wollte Greenblatt erläutern, dass »kulturelle Artefakte nicht stillstehen, sondern in der Zeit existieren« und das Dinge, wenn auch nur »winzige«, so doch wichtige *Denotate* im symbolischen Netz

kommunikativ hergestellter Bedeutungen seien. Bei dem Hut, dem sein Interesse galt, handelte es sich um die in einer Glasvitrine des Christ Church Colleges in Oxford ausgestellte Kopfbedeckung des Kardinals Wolseys, mit dem an den Gründer des Colleges erinnert wird. Der Hut sei zwar eine Kuriosität, aber er strahle doch, so Greenblatt, »durch seine Glasvitrine noch heute ein winziges Quentchen kulturelle Energie aus.« Greenblatt benutzte den Hut, um seine Theorie von »Resonanz und Staunen« im Museum zu explizieren. Dies ist eine Museumstheorie, die kognitive Prozesse über emotionale Initialzündungen einleiten will. Der Besucher soll staunen – und dieses Staunen soll durch Resonanzen gesteigert und verstärkt werden. Voraussetzung für das Staunen und sein Weiterwirken ist das semiotische Eigenleben der Dinge, genauer: die aus Ein- und Zuschreibungen an sie hervorgegangene semiotische Dynamik. Aus dem Kardinalshut wird eine elaborierte Museumstheorie entwickelt, die in den Dingen und Artefakten historisch sich immer wieder neu erschließende Knotenpunkte im Geflecht komplizierter Kommunikations-, Zuschreibungs- und Aushandlungsprozesse sieht. Museumsdinge sind für Greenblatt deshalb bedeutungsvoll, weil sie das Leben durchlaufen und inkorporiert haben. Er nennt es so: Es sind »gekochte Dinge«, mit denen es das Museum zu tun hat.

Bleiben wir noch einen Moment beim Hut und zwar deswegen, weil die Konstellation Museum und Hut eine bedeutungsvolle und immer wieder aktuelle Konstellation zu sein scheint, was schon ein flüchtiger Blick in diverse Museen erweist – beispielsweise ins Londoner Imperial War Museum, wo die Entente des Ersten Weltkriegs stellvertretend mit Mützen, Helmen und Tschakos dargestellt ist. Oder ins nationale Geschichtsmuseum der Smithsonian Institution in Washington, wo die Immigrantengruppen mit unterschiedlichen Hüten gekennzeichnet sind. Die Affinität scheint aber auch schon auf in einem seltsamen

Museumsroman, der von niemand Geringerem als Wilhelm Heinrich Riehl stammt. Riehl war nämlich nicht nur Schriftsteller und einer der berühmtesten konservativen Kulturtheoretiker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern auch Generaldirektor des Bayerischen Nationalmuseums. 1897 veröffentlichte er einen Roman, der ›Ein ganzer Mann‹ heißt und von der Gründung eines stadtgeschichtlichen Museums handelt. Beschrieben wird unter anderem eine Objektinstallation mit Kopfbedeckungen, die ähnlich wie der Pepitahut 1992 von den Besuchern mit einer Mischung aus Heiterkeit und Befremden wahrgenommen wird. Zu den gezeigten Hüten gehören ein nordamerikanischer Freiheitshut (1776), eine Jakobinermütze (1792), ein Burschenschaftsbaret (1817), ein Hambacher Hut (1832) und ein Heckerhut (1848). Auch dort werden die Filz-, Samt- und Strohbilde als Bedeutungsträger gesehen, was daran liegt, dass sie »gekochte Dinge« sind, also Dinge, in die das Leben sich eingeschrieben hat. Hüte sind in der Tat schon in ihrem ersten, ihrem nützlichen Leben exponierte Gegenstände, *exponiert* im wahrsten Sinne des Wortes, und daher für Symbolzuschreibungen in besonderer Weise geeignet. Und so erstaunt es nicht, dass auch die mit 14 Millionen Besuchern erfolgreichste historische Ausstellung in der alten Bundesrepublik unter dem Titel ›Fragen an die deutsche Geschichte‹ im Berliner Reichstagsgebäude mit Kopfbedeckungen für sich warb und zudem Kopfbedeckungen in großer Zahl in ihren Dingarrangements vorführte. Also: Museumsdinge, auch triviale und alltägliche, haben es in sich. Kein Wunder, dass deshalb in den letzten Jahren die Frage nach den Museumsdingen (auch unter generellem Aspekt) immer wieder aufgeworfen wurde. Dabei haben sich unterschiedliche Ansätze der theoretischen Dingbetrachtung herausgeschält. Vier möchte ich kurz benennen.

Ansatz Nr. 1 bilden die *Kompensatoren*. Er ist der bekannteste und hat deshalb hohen Rang, weil er über eine Analyse der Din-



ge die historisch unvergleichliche Karriere des historischen und kulturhistorischen Museums im 20. Jahrhundert, besonders in dessen letztem Drittel, erklärt. Diese Erklärung ist der Inhalt der Kompensationstheorie, die Sie kennen, weil sie in den letzten Jahren im Zusammenhang mit der Frage »Was nützen Geisteswissenschaften« oft traktiert worden ist, vor allem aber, weil Sie sie hier quasi live vorgetragen bekommen haben – vom Urheber

selbst, nämlich von Hermann Lübbe. Erstmals wurde sie 1982 in einer Bithell Memorial Lecture in London expliziert und an dieser Stelle am 19. Mai dieses Jahres noch einmal – beeindruckend! – wiederholt. Schon in seinem Untertitel stellte der Londoner Vortrag die Beziehung zu den Dingen, zu den Gegenständen, zur materiellen Kultur her: »Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen«. Diesen wenden wir uns, so geht Lübbes Argumentation, deshalb zu, weil wir mit ihnen einen Vertrautheitsschwund, der sich aufgrund der Dynamik der Gegenwart ergeben hat, kompensieren. Die moderne Gesellschaft hat zahlreiche bewahrende Institutionen und Konservierungsstrategien, darunter auch das Museum hervorgebracht – und diese haben die Funktion, einer »temporalen Identitätsdiffusion« entgegenzuwirken. Lübbes »bündelnde Formen«, wie er sie nannte, haben Sie noch im Ohr: »Durch die progressive Musealisierung kompensieren wir die belastenden Erfahrungen eines änderungstempobedingten kulturellen Vertrautheitsschwundes.«

Hinter Lübbes Theorie stehen Überlegungen, die der Münsteraner Philosoph Joachim Ritter Anfang der 1960er Jahre in seiner Theorie der Geisteswissenschaften angestellt hat. Auch sie waren schon auf das Museum bezogen und an Dingen des Museums erläutert worden. Ritter hatte die Kompensationstheorie viel weiter gefasst und die Entstehung »bewahrender Einrichtungen« einerseits aus dem Epochenbruch um 1800, andererseits aus der Abstraktheit und Geschichtslosigkeit moderner Gesellschaften hergeleitet. Der »Vorgang der Modernisierung« verdränge, so liest man bei Ritter, »das alte geschichtliche Gut: Trachten, Einrichtungen, Gerät aus den Häusern und Orten des Wohnens und Lebens.« Und er fährt fort: »Aber dazu gehört, dass das so aus der gegenwärtigen Wirklichkeit Entfernte gleichsam sein Sein verändert; es wird das Historische und zieht – als dieses sein reales Nichtsein hinter sich lassend – nunmehr der

Bewahrung würdig, in die Museen ein, die für es geschaffen werden.« Dinge gleichen nicht nur die »Geschichtslosigkeit« aus. Sie festigen nicht nur das »Fliehende und Flüchtige, das Vergehende und das Kontingente«, wie Baudelaire die charakteristischen Erfahrungen der Moderne nennt, sondern sie wirken auch der Abstraktheit entgegen, die sich aus den Entsinnlichungs-, Rationalisierungs- und Verwissenschaftlichungsprozessen ergeben haben. Im Ding scheint das Vertraute und das Sinnliche als Garant nicht trügender Erfahrungen »dingfest« gemacht. Zudem stellt das Ding Erfahrungsnähe her – durch seine Habhaftigkeit und damit auch Widerständigkeit. Die Dinghaftigkeit sichert eine »Ästhetik der Anwesenheit«, wie das genannt worden ist, sie ermöglicht eine Realpräsenz, die sich plausibel und suggestiv zur Geltung bringt. Die Habhaftigkeit der Dinge bewirkt zudem Authentizitätseffekte in einer »Welt des Nicht-Authentischen«, wie Claude Lévi-Strauss die modernen Gesellschaften genannt hat. Die Reliktauthentizität erlaubt Kontrasterfahrungen in einer stark von Medien, von Simulationen und sekundären Bildern geprägten Welt. Die affektive Seite dieser Dingfestmachung hat der dritte im Verbund der Kompensationstheoretiker, Odo Marquard, pointiert. In seinen Überlegungen zum Sammeln – entstanden im Zusammenhang mit einer museumsgeschichtlichen Tagung der Staatlichen Museen zu Berlin 1990 – interpretierte er das »bewahrende Sammeln« als emphatische Form der Dingzuwendung. Es sei die bezeichnende Form des Sammelns in der Moderne. Deren »Fortschrittsschnelligkeit«, so Marquard, erfordere eine starke Ration an Vertrautem, welches in Dingen verbürgt werden könne, wie es das Beispiel des Teddybären bei Kindern zeige. »Denn der Teddybär – als transitional object – sichert ihnen Kontinuität.« Und er fährt apodiktisch fort: »Das Museum ist sozusagen – je moderner desto notwendiger – das funktionale Äquivalent des Teddybären für den modernen Menschen in seiner wandlungsbeschleunigten Welt.« Woraus folgt: »Je mo-

derner die moderne Welt wird, desto unvermeidlicher wird das Museum.«

Das Kompensationsmodell, wie es von Ritter, Lübke und Marquard beschrieben worden ist, kann Gültigkeit nur für die affektive Zuwendung zu den Dingen in der Moderne beanspruchen. Es ist auf innerweltliche Verlusterfahrungen bezogen, auf den Vertrautheitsschwund aufgrund beschleunigter Transformationsprozesse in dynamischen Gesellschaften. Anders funktioniert das *Mediatorenmodell*, welches Geltung für »nicht-entzauberte«, für »religiös unmusikalische« Gesellschaften, um es mit Max Webers schönen Formulierungen zu sagen, beansprucht. Es kompensiert, so könnte man sagen, Kontingenzerfahrungen. »Objects as Mediators« – so war der Titel einer 1996 im Ethnographischen Museum in Antwerpen gezeigten Ausstellung, der Untertitel benannte den Kontext: »On the Transcendental Meaning of Art in Traditional Cultures«. In ihr ging es um sakrale Objekte, um Reliquien, Masken, Devotionalien, Fetische und Ähnliches. Mediatoren regulieren keine innerweltlichen Erfahrungen, sondern zielen auf Transzendenzerfahrungen, aber nicht, indem sie diese veranschaulichen, illustrieren oder konkretisieren, sondern indem sie als religiöse Wirkungen erzeugender Kraftstoff fungieren. Mediatoren erfüllen wie Kompensatoren eine Kommunikationsfunktion. Ihr kommunikatives Bezugsfeld ist zwar innerweltlich organisiert, aber auf Übernatürliches ausgerichtet (auf Ahnen, Vorbilder oder was sonst als ehrwürdig oder heilig gilt). Mediatoren stehen in Wissensordnungen, die Kommunikation über Transzendenz regeln. »Kommunikation über Transzendenz« ist die wissenssoziologische Definition von Religion. Mediatoren stützen diese Kommunikation, indem sie eine Sicht- und Greifbarkeit erzeugen, die konkretisiert und plausibilisiert. »Man darf nicht vergessen«, so Roland Barthes in den »Mythen des Alltags«, »dass das Objekt der beste Bote der Übernatur ist.« Das gilt nicht nur für die Fetische aus Zentral-

afrika, sondern auch für die »Göttinnen« des Automobilismus, für die »Deesse« von Citroen (DS), die Roland Barthes selbst als verehrungswürdiges Ding analysiert hat. Dinge erhalten durch kommunikative Sinninvestitionen (durch starke Geschichten, die über sie erzählt oder durch Riten, die um sie organisiert werden) eine Bedeutung, die kulturell eingetragen und codiert wird. Kulturell codiert heißt: die Bedeutsamkeit existiert unabhängig von individuellen Verwendungsformen.

Die sakrale Dingbedeutsamkeit, wie sie uns in Mediatoren gegenüber tritt, hatte ihren ursprünglichen Präsentations- und Ausstellungsort in Kirchen und in Reliquienkammern, auf Altären und in Monstranzen. Auf sie zu verweisen ist aus zwei Gründen nicht unwichtig: einmal bildet sie den Ursprung des bedeutungsvollen Sammelns in Europa (ist also in gewisser Weise die Wurzel der bewahrenden Dingzuwendung), zum andern neigt auch das gegenwärtige Musealisieren zur Sakralisierung – als besondere Form der Bedeutungsausstattung. Im Museum sind sakrale Objekte, denen übrigens gerade Karl-Heinz Kohl unter dem Titel ›Die Macht der Dinge‹ eine überaus gelehrte und instruktive Studie gewidmet hat, keine Mediatoren. Mediatoren sind sie nur im »religiösen Feld«. Im Museum sind sie Semiophoren, Zeichenträger.

Damit bin ich beim dritten Stichwort, den *Semiophoren*. Dabei handelt es sich um den zentralen Begriff aus Krzysztof Pomian's Museumstheorie. Semiophoren sind, wie der Name sagt, Zeichenträger. Sie haben keine andere Funktion als zu informieren. Sie haben die »Fähigkeit, als Produktionsmittel oder Konsumartikel zu dienen«, abgestreift. Sie sind »aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten« und Nützlichkeiten herausgenommen und »sie halten Kommunikation aufrecht zwischen dem Unsichtbaren, aus dem sie kommen [...], und dem Sichtbaren, wo sie sich der Bewunderung aussetzen.« Allerdings, so schränkt Pomian sofort ein, »sind [sie] auch nicht nur Gegenstände ästhe-

tischer Betrachtung und Bewunderung. Mit Geschichte aufgeladen, sind sie vor allem Forschungsgegenstände.« »Semiophoren«, so Pomian, sind »zweigesichtige Gegenstände«. Sie »bestehen aus einem Träger und aus Zeichen, die darauf angebracht sind. Sie haben eine materielle und eine semiotische Seite. [...] Die Materialität wendet sich eher an die Hand, die Bedeutung wird durch den Blick wahrgenommen.«

Pomian erläutert, dass die Wechselbeziehungen zwischen materiellem und semiotischem Aspekt vielfältig sind. Der *semiotische* Blick entschlüsselt die Bedeutung, die sich auf das Unsichtbare bezieht, das die Semiophoren repräsentieren. Was Pomian anhand von Medici-Vasen entwickelt, trifft nicht nur auf Kunstwerke zu, sondern auch auf Gegenstände des alltäglichen Lebens, auch auf Objekte, wie er schreibt, »der bäuerlichen Kultur und der Kultur der alten Industrien«. Es sei »ein charakteristischer Zug unserer Zeit, dass einfach alles museumswürdig geworden ist.« Der Abfall dient als Semiophor, allerdings als Auskunftgeber besonderer Art, weil in ihm Unbeabsichtigtes, Beiläufiges, Nebensächliches codiert ist. Anders als Texte und Kunstwerke informiert der Abfall über das Reale, über unser wahres Verhältnis zu den Dingen, so hat es jedenfalls Aleida Assmann plausibel begründet. Abfall und Müll geben Auskunft über das, was Texte, Kunstwerke und absichtsvolle Ego-Dokumente verschweigen. Abfall und Müll sind keine intendierten Geschichtsdokumente. Aber sie können beeindrucken, so wie es kürzlich der Abfall von Andy Warhol getan hat. Er wurde ausgestellt in Form so genannter *Time Capsules* im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt. Der Katalog lobte die museale Abfall-dechiffrierung: »Wie Tocquevilles berühmte Metapher von der Geschichte, die durch eine einzelne Träne wahrgenommen wird, erzählen Warhols abgenutzte Wegwerfartikel so viel mehr als jedes Geschichtsbuch jemals aufdecken könnte.«

Generatoren – das Wort steht hier, weil es sich dabei um

eine Umschreibung des *epistemischen Dings* handelt und zwar um eine Umschreibung, die von Hans-Jörg Rheinberger, also vom »Erfinder« des epistemischen Dings, selbst stammt. Er spricht von »Generatoren von Überraschungen«, welche epistemische Dinge seien. Mir scheint der Rheinberger'sche Begriff deshalb hier aufgreifenswert, weil er über das Kompensatoren-, Mediatoren- und Semiophorenkonzept hinausweist und den Blick statt auf *affektive*, auf *kognitive* Aspekte lenkt. Aufschlussreich und von dinghermeneutischem Wert ist das epistemische Ding vor allem deshalb, weil es Anschlussmöglichkeiten an die phänomenologischen Wahrnehmungs-, Gestalt- und Ausdruckspsychologien der Zwischenkriegszeit bietet, an Wahrnehmungsstrategien also, die für die Bildwissenschaft, überhaupt für eine *Anthropologie der Sinne*, folgenreich geworden, dann aber durch die Konjunktur neuer Medientheorien ins Hintertreffen geraten sind.

Zunächst zum epistemischen Ding. Epistemische Dinge sind zunächst einmal ganz einfach Dinge, die Fragen veranlassen. Es sind Dinge, die eine »interpretative Zukunft« haben. Epistemische Dinge haben nämlich keine »letzte« Bedeutung. Sie sind nicht durch einzigartige, kanonische und definitive Interpretationen oder didaktische Festschreibungen charakterisiert. Sie sind gekennzeichnet durch Bedeutungs Offenheit, weil sie in Experimentalsysteme oder in Bezugsfelder kultureller Techniken und Praktiken eingebettet sind. Epistemische Dinge sind Erkenntnisgegenstände, also Gegenstände, an denen oder über die wir Wissen gewinnen können. Das Konzept des epistemischen Dings wurde von Hans-Jörg Rheinberger präzisiert. Er ist von Hause aus Molekularbiologe und Historiker, seit einiger Zeit Direktor des Berliner Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte. Sein Ausgangspunkt sind die experimentellen Wissenschaften, exakt: das Experimentalsystem zur Untersuchung der Proteinsynthese im Reagenzglas.

Epistemisch ist bekanntlich der franko- und manchmal auch

anglophone Begriff für Erkenntnis, genauer für eine wissenschaftstheoretisch organisierte Form der Erkenntnis. Was im Deutschen Erkenntnistheorie heißt, wird im Französischen unter dem Etikett Epistemologie geführt. Rheinberger spricht zuweilen auch von *Wissensdingen*, *Wissensgegenständen* oder *Wissensobjekten*.

Objekte sind das dem Subjekt Entgegenstehende, deshalb auch das Wort Gegenstand: *objectus*. Sowohl das *Gegenüber* wie auch das *Frontale* sind wichtig, aber auch die Distanz zwischen Objekt und Subjekt, denn sie fordert zur umkreisenden Betrachtung und zur genauen Blickeinstellung auf. Kennzeichen epistemischer Dinge ist ihre Unschärfe. Diese Unschärfe wird im Experiment sowohl ausgenutzt als auch eingegrenzt. Epistemische Dinge sind nach Rheinberger im Unterschied zu Begriffen durch Materialität gekennzeichnet. Ihre Materialität sichert Anschaulichkeit und erlaubt Operationen der Sichtbarmachung – als Gegenstrategie zu Prozessen der Zergliederung, der Reduktion und der Abstraktion. Epistemische Dinge werden, so Rheinberger, aus den Bedingungen ihrer Sichtbarkeit und ihrer sinnlichen Apperzeption verstanden. Sie lassen »etwas« in einer phänomenalen Fülle erscheinen, das in ihrer variablen Versuchs- und Zeigeanordnung in einer sinnlich prägnanten, aber begrifflich inkommensurablen Besonderheit gegenwärtig wird.

Vieles von dem, was in Rheinbergers Erläuterungen und Umschreibungen des epistemischen Dings in der Terminologie der Laborwissenschaften notiert ist, erinnert, wie angedeutet, an Erschließungsversuche der Ding- und Bildhermeneutik der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts und ist dort in einer ähnlichen Idiomatik formuliert. Drei dieser Korrespondenzen möchte ich nennen: Zum ersten die Einsenkung des Blicks, wie ihn die deutsche Version der Kulturanthropologie als auf Dinge bezogene Wahrnehmungsform empfohlen hat. Zum zweiten – damit zusammenhängend – der Stufengang »anschauender Erkennt-

nis«, wie er in der Wissenssoziologie der 20er Jahre konzipiert worden ist. Und drittens schließlich das Konzept der Dingwahrnehmung, wie es als Subspezies der Ausdruckswahrnehmung in Ernst Cassirers ›Philosophie der symbolischen Formen‹ ange-dacht worden ist.

Die philosophische Kulturanthropologie entwirft die »Blickeinsenkung« als eine Form der »Gegenstandsgewinnung« und setzt sie in Analogie zu den technischen Verfahren des Mikroskopierens und des Röntgens. Die Betrachtung ähnelt dem »Einstellen« verschiedener Perspektiven oder Distanzen, um das »Weltobjekt klarer oder unklarer sichtbar zu machen«. Die Blickeinsenkung versucht, Tiefenschichten zu erkunden und so gleichzeitig Formen eines vertiefenden »Gewahrens« zu entwickeln. Dinge bieten sich in konkreter Materialität, deren Wirkung auf der Kombination von resistenter Gegenständlichkeit und lockender Anmutung beruht. Deshalb verlangen sie einen »einsenkenden Blick«. Dieser sichert eine anhaltende Aufmerksamkeit. Er haftet sich an das Objekt, weist aber auch auf das betrachtende Subjekt und verändert dieses im Zuge der Betrachtung.

Ein gewissermaßen operatives Programm für die »Blickeinsenkung« stellt das Schema der dreistufigen Anschauung dar, das der Soziologe Helmuth Plessner 1923 in seiner ›Anthropologie der Sinne‹ geliefert hat. Plessner spricht vom phänomenologischen Stufengang einer *antreffenden*, *innewerdenden* und *füllenden* Anschauung. Dieses Schema entspricht dem ikonologischen Modell, das – von Erwin Panofsky in den frühen 20ern entwickelt – höchst folgenreich für die Wissenschaften vom Bild geworden ist. In ähnlichen Bahnen bewegt sich die an Husserl angelehnte hermeneutische Kognitionspsychologie in den späten 20er Jahren. Dort wird ebenfalls mit der Kategorie des *antreffenden Sehens* operiert. Es bildet den Einstieg in das Erschließen von Dingen. Die Erkenntnis der Dinge vollzieht sich in der Einheit

von Empfinden, Wahrnehmen und Begreifen. Es wird geradezu vom »sinnlichen Spüren« der Dinge gesprochen. Gemeint ist eine Wahrnehmungsform, die sich stufenförmig entwickelt und deren Ziel es ist, Dinge in Wort umzusetzen, wobei Sprache das »Begriffene in Verwahrung bringt«. Kaum eine dieser Theorien der 20er Jahre hat sich in den 50ern und 60ern des letzten Jahrhunderts halten können. Die neuen technischen Medien verlangten andere Begriffe und Konzepte. Erst ab Mitte der 1990er Jahre wurden die alten Denkversuche allmählich wieder entdeckt.

Rheinberger selbst hat Hinweise zur Übertragbarkeit des dingbezogenen Episteme-Konzepts auf kulturwissenschaftliche Arbeitsgebiete gegeben. Immer wieder fragt er, ob nicht bei Dingen stets so etwa wie ein Labor mitgedacht werden müsse. »Wir haben immer schon in einer Welt gelebt«, so Rheinberger, »deren soziales Band inskribierte Objekte sind [...] auch wenn sie nicht immer schon dem Laboratorium entstammten, sondern zunächst den paläontologischen Höhlen, dann den monolithischen Äckern, den Schmelzöfen der Bronzezeit, den Werkstätten und Höfen der Renaissance.« Wissenskulturen werden so als Laboratorien, als Schmieden, als Werkstätten gedeutet; die Erschließung der Verzahnung von Ding- und Wissenskulturen wird als Aufgabenfeld der Kulturwissenschaft definiert. Dabei werden Dinge nicht nur unter dem Aspekt der technischen Erfindung und Innovation und des praktischen Gebrauchs gesehen, sondern auch als Generatoren von Verhaltens-, Affekt- und Mentalitätsprägungen. Was hat das epistemische Ding mit dem Museum zu tun? Bei Rheinberger nichts. Wer sich freilich an Claude Lévi-Strauss' Theorie des kulturalanthropologisch-ethnologischen Museums orientiert, stößt auf das Museum als *Laboratorium*, als Ort, an dem bestimmte Wissensordnungen aufgebaut werden, die als kognitiv-experimentelle Anordnung zur Analyse von Gegenständen auffordern. Das Museum, das sich als expositorische Versuchsanordnung begreift, stellt die Dinge in jeweils

wechselnden Erkenntnis- und Lesarten vor, denn das Museum ist eine Zeige- und Versuchswelt, eine *Merkwelt* – im Unterschied zur realen *Wirkwelt*. Das Museumsding ist dann ein epistemisches Ding, wenn die Wissensordnungen, in denen es auftritt, ständig variieren. Und das museale Ding muss in Wissensordnungen dargeboten werden, weil der fragmentarische Charakter der Dingüberlieferung und -bewahrung die Redimensionierung des Ausstellungsstücks verlangt. Der Wechsel der Versuchsanordnungen stellt jeweils neue Sichtbarkeiten, weil neue bedeutungsvolle Kontexte her. Dazu kommt, dass das Ding *widerständig* ist, weil es fremd ist: Museumsdinge sind fremde Dinge, sind »verrückte« Dinge, »elternlose« Dinge, weil sie aus ihrem realen Kontext herausgerissen sind. Fremdes aber will stets benannt und begriffen werden. Das Museumsding oszilliert zwischen *nah* und *fern*. Es ist dem Betrachter physisch, materiell *nah*, psychisch, mental aber ist es ihm *fern*, *fremd*.

Dinge – die Lust an ihnen wächst, auch die theoretische Lust. Mit der »Unlust an der Unlust« der Sachen habe das 20. Jahrhundert begonnen, behauptet der Münsteraner Philosoph Hans Blumenberg in seinem kürzlich posthum erschienenen Buch ›Zu den Sachen und zurück‹. Blumenberg erinnert an die berühmte Dingvorlesung von Edmund Husserl aus dem Jahre 1907. Er deutet sie als Reflex auf eine boden- und anschauungslose Wissenschaftsentwicklung, als eine Reaktion auf Entsinlichungs- und Intellektualisierungsprozesse. Mit Emphase habe Husserl das Ding- und Habhafte wieder ins Recht setzen wollen, wie das übrigens auch in einzelnen Kulturwissenschaften, etwa den Sammlungs- und Grabungswissenschaften wie der Ethnographie, Volkskunde und Archäologie in derselben Zeit zu beobachten ist. Die Hinwendung zum »okkulomotorischen Feld«, von der Husserl 1907 zum ersten Mal spricht, ist ein intensives Pochen auf Sinnlichkeit und Gegenständlichkeit von Erkenntnisvorgängen, die *greif*-, *sicht*- und *überprüfbar* sein sollten in den

Materialisierungen einer kulturellen Nahwelt, in dem also, was beim späten Husserl im Konzept der »Lebenswelt« einen starken und folgenreichen Auftritt hat. Die Mehrzahl der im 20. Jahrhundert gegründeten Museen sind kulturhistorische und ethnographische, lokale und regionale Museen. Vielleicht sind sie interpretierbar als die dinglich-räumliche Umsetzung von Husserls Konzept des *okkulomotorischen Feldes*, das sich lebensweltbezogen, erfahrungsnah und evident darbietet. Vielleicht sind Dinge des Museums lesbar als Indizienbeweis für ein Misstrauen gegenüber einer Welt der Bilder und Begriffe, Modelle und Medien, Simulationen und Konstruktionen, einem Misstrauen gegenüber Prozessen der Entkörperlichung und Immaterialisierung. Jedenfalls ist das Museum als Bewahranstalt des mobilen materiellen Teils des kulturellen Erbes auch unter der Perspektive zu sehen, wie Gesellschaften und Kulturen mit dem Wandel von Dingen und ihrer Bedeutung umgehen.

Das Verlangen, Bedeutungen zu sehen, ist stark. Und das Verlangen ist stärker geworden, weil wir durch die Informations- und Bilderflut, die uns umgibt, in einen Malstrom der Konnotationen, Assoziationen und der selbstbezüglichen Referenzen geraten sind. Vielleicht ist in solch einer Situation jene Institution in besonderer Weise herausgefordert, die es mit dem Deponieren und Exponieren von Dingen zu tun hat. Denn an den Dingen können Prinzipien der Wirklichkeitswahrnehmung gelernt werden: dass die Welt nicht nur aus Imaginationen, Bedeutungen und Symbolen besteht, sondern dass es auch darum geht, Bedeutungsentstehungen und Referenzsysteme zu erkennen. Es geht darum, eine Institution zu stärken, in der das Training des Auges für das Metaphorische Programm ist – um so Unterscheidungskriterien zu gewinnen für die verschiedenen Schichten der Realität, die sich sinnlich auf unterschiedliche Weise mitteilen.

