

Anna Quednau

MUSEEN DES IMAGINÄREN

Zeigen. Erscheinen lassen. Literarisieren.

[transcript] → Edition Museum

Anna Quednau
Museen des Imaginären

Edition Museum | Band 58

Anna Quednau, geb. 1983, lehrt als wissenschaftliche Mitarbeiterin germanistische Literatur- und Medienwissenschaften an der Universität Duisburg-Essen. Sie forscht und unterrichtet vor allem zum Themenkomplex »Literatur und Museum«, aber auch zu Kleidung und Mode im literarischen Text sowie zum Verhältnis von Text und visuellen Medien. Ihre Dissertation wurde als beste Promotion 2020/21 in den Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen ausgezeichnet.

Anna Quednau

Museen des Imaginären

Zeigen. Erscheinen lassen. Literarisieren.

[transcript]

Diese Monographie wurde unter dem Titel »Zeigen. Erscheinen lassen. Literarisieren. Museen des Imaginären« als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie (Dr. phil.) an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen angenommen. Die Disputation erfolgte am 24. Juli 2020. Gutachter waren Prof. Dr. Rolf Parr und Prof. Dr. Werner Jung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnetet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Anna Quednau

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5967-2

PDF-ISBN 978-3-8394-5967-6

<https://doi.org/10.14361/9783839459676>

Buchreihen-ISSN: 2702-3990

Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung	9
Fiktionen begehen: Eintritt in eine alternative Museumslandschaft	9
Die Verbindung von Museum und Literatur im Diskurs	18
Fragestellungen und Vorgehen	26

I

Museum:

»The Museum of Jurassic Technology«	33
Metamuseum?	33
Das MJT	33
Echtheit und Authentizität – Vorbemerkungen zur Konzeption des Fakes	38
Konservierte Welt	44
Sammeln und Ausstellen – Ursprünge des Museums	46
Genealogie I: die Arche	48
Genealogie II: die Wunderkammer	56
Genealogie III: der Gründungsmythos	61
Erinnerung, Vergessen, Tod	78
»Dogs of the Soviet Space Program«	80
»Rotten Luck«	86
»The Delani/Sonnabend Halls«	94
Machtvolle Dinge: »Tell the Bees ... Belief, Knowledge and Hypersymbolic Cognition«	101
Die Ausstellung	103
Von »Mouse Cures«, Kinderkleidern und empfindsamen Bienen:	
magisches Denken	109
Das ›Disqualifizierte‹ einbeziehen	120
Magische Dinge – Museumsdinge	123
Zeigen und Sehenlassen: Sichtbarkeiten	127
Gelenkte Wahrnehmung und Rezeptionsmodi	128
Unsichtbares im Museum: »Portrait of an Unknown Young Lady«	140

Schlussfolgerungen: Metamuseum!	155
Die Kunst der Illusion und die Verneinung von Vernunft	155
Zwischen Distanzlosigkeit und Distanz	161
Das Potenzial des Museums	168

II

Dinge & Depot:

Roland Albrecht, »Museum der Unerhörten Dinge«	173
Ausstellungsraum	177
Sprechende Dinge	178
Objektbiografien	184
Aura	191
Belege, Verweise und fingierte Wissenschaftlichkeit	196
Depot	201
Dinge im Depot	201
Das Depot als Fundgrube des noch nicht Festgelegten	206
Schlussfolgerungen: Literarisierung im Museum	211

Katalog:

Leanne Shapton, »Bedeutende Objekte«	215
Katalog	217
Narration in »Bedeutende Objekte«	220
Bestandteile des Katalogs: Dinge, Fotografien, textuelle Erläuterungen	220
Kontexte und Leerstellen	230
Geschmack	241
Schlussfolgerungen: Zeigen im Roman	246

Roman & Museum:

Orhan Pamuk, »Das Museum der Unschuld«	249
Das Museum der Unschuld I: Dinge im Roman	252
Exponate im Roman	252
Fetisch: Bedeutungsstrukturen der Dinge	258
Erzählhaltung im Roman	266
Das Museum der Unschuld II: Dinge im Museum	269
Schlussfolgerungen: begehbare Fiktion	284

Abschließendes:

»The world is bound with secret knots«	289
Laika	289

Museen des Imaginären	296
Weiterfabulieren – Fazit und Ausblick	299
Dank	305
Literaturverzeichnis.....	307
Publikationen des »Museum of Jurassic Technology« (MJT) (mit Siglen)	307
»Museum der Unerhörten Dinge« (mit Siglen)	308
»Bedeutende Objekte« (mit Sigle)	309
»Das Museum der Unschuld« (mit Siglen)	309
Literatur	310
Homepages und Onlinequellen	329
Abbildungsverzeichnis	331
Anhang	333

Einleitung

Das Museum erfüllt als Ort lebenslangen Lernens einen Bildungsauftrag. Basis hierfür sind seine Sammlungen: originale Objekte, mit denen Ausstellungen zu historischen, kulturhistorischen, künstlerischen, naturwissenschaftlichen oder technikgeschichtlichen (etc.) Themen entwickelt werden.¹

Nicht nur für die Bewertung historischer oder kunstgeschichtlicher Exponate ist die Kategorie der Echtheit unentbehrlich.²

Fiktionen begehen: Eintritt in eine alternative Museumslandschaft

Zu den grundlegenden Standards eines Museums gehört es, dass die Exponate und Informationen, die präsentiert werden, ›wahr‹, ›echt‹, ›auratisch‹ oder zumindest ›authentisch‹ sind. Das Versprechen dieser Eigenschaften ist gewissermaßen die Geschäftsbedingung zwischen dem Museum und seinen Besucher:innen; es konstituiert den ›musealen Pakt‹³, die Grundkonstante eines jeden Museums. Was aber passiert, wenn in einem Museum diese Prinzipien der Authentizität unterlaufen werden und wir am Status der Exponate zu zweifeln beginnen? Welche Kraft hat die Institution Museum, um etwas als bedeutsam, als ausstellenswert, als kennenswert zu erklären, aber auch um Zweifel zu erzeugen, ob bestimmte Objekte oder Zusammenhänge tatsächlich ›echt‹ beziehungsweise ›wahr‹ sind? Diese Frage nach dem Potenzial des Museums stellen die in dieser Studie behandelten Museen. Sie testen die Möglichkeiten der Institution, Wissen zu produzieren, Sachverhalte als wahr oder auch falsch erscheinen zu lassen und die Wahrnehmung der

1 Standards für Museen 2006, S. 20.

2 Klein 2004, S. 80.

3 In Anlehnung an Philippe Lejeunes (1994) literaturwissenschaftliche Begriffsprägungen »le pacte romanesque/le pacte autobiographique«.

Besuchenden herauszufordern. Ein wichtiger Aspekt dabei ist das Geschichtenerzählen im Zusammenspiel und zum Teil im Gegensatz von Objekt und Text – und damit die Vermischung von Faktum und Fiktion bis hin zu ihrer völligen Unterscheidbarkeit.⁴ Dies ist eine Besonderheit – wenn nicht sogar ein Skandal – in einer Museumswelt, die auf Wissensvermittlung, Verlässlichkeit, wissenschaftliche Arbeitsweisen und Erkenntnisse setzt.

Die hier behandelten Museen nähern sich der Literatur an, weil sie gegen jede museale Regel auf Strategien der Fiktion setzen: die Erfindung, die Eröffnung von fiktiven Welten, die Fantasie sowie die Wahrscheinlichkeit im Gegensatz zur Wahrhaftigkeit und zum historisch Verbürgten, bis hin zu teilweise auch Übertreibung oder Übersteigerung. Um diese Schnittstellen zu verdeutlichen, werden in dieser Studie nicht nur Museen und die in manchen Fällen dazugehörigen literarischen Texte mit einbezogen, sondern auch ein fiktionaler Text in Form eines Katalogs – ein weiteres ausstellendes Verfahren in einem anderen Medium.

Generell interessieren hier Zwischenformen oder Verschränkungen von Literatur und Ausstellung: Museen, die Fiktionen ausstellen oder Fakes zeigen, ein Roman, der ein Museum erfindet, das dann wiederum tatsächlich eröffnet wird, ein Katalog, der eigentlich ein Roman ist – also insgesamt Museen, die das Imaginäre mit einbeziehen. Diese Zwischenformen machen es möglich, dass sowohl die Institution Museum bzw. das Ausstellen selbst mit neuen Augen gesehen werden kann als auch dass die Literatur eine materielle Komponente bekommt, die ihr in der Regel fremd ist. Als Hybridformen beleuchten die vorgestellten Arbeiten somit die Prinzipien von Museum und Literatur generell und ermöglichen metareflexive Zugänge. Besucht man die Museen, kann man schnell das Gefühl bekommen, Fiktionen begehen zu können, sich ihnen körperlich und haptisch zu nähern. Liest man den Roman oder den Katalog, erlangt der Text über den Bezug zur Dingwelt eine vermeintliche Verankerung in der materiellen Welt und wirkt vielleicht ›realer‹, als könne er belegt werden.

In den musealen und literarischen Projekten dieser Untersuchung wird der Stellenwert der Narration im jeweiligen Medium hinterfragt und neu ausgeleuchtet. Erzählen funktioniert hier nicht zuletzt über Dinge: In allen untersuchten musealen und literarischen Projekten wird ausgelotet, inwieweit Dinge erzählen können und wie mit ihnen erzählt werden kann. Der Einsatz von Gegenständen, die damit zu Exponaten werden, zur Vermittlung von Botschaften ist das besondere Kennzeichen eines jeden Museums. Hier vollzieht sich Wissensvermittlung und ästhetisches Erleben über die materielle Welt, in den meisten Fällen über eine historisch gewordene materielle Welt, die Spuren der Vergangenheit in die Gegenwart überführt. In der Literatur dagegen wird mit Sprache erzählt, über textuelle

4 Teile dieses Absatzes sind aus einem früheren Aufsatz der Verfasserin übernommen (Beughold 2013).

Anordnung und Formulierung zeitliches Voranschreiten und der Wechsel von Situationen dargestellt. In den ausgewählten musealen und literarischen Projekten vermischen sich diese Modi des Erzählens, die sich über das Zeigen und das Benennen sowie das Beschreiben charakterisieren lassen: Die Museen inkorporieren eine nicht unerhebliche Menge an Text, der in seiner Gestaltung zum Teil deutlich von gewohnten Museumstexten und -labels abweicht; und die literarischen Texte vollziehen Akte des Zeigens, indem die materielle Welt in sprachlicher Form oder auch in der von Abbildungen und anderen Verweisen integriert wird. Diese unterschiedlichen Medien des Zeigens werden in dieser Studie in den Blick genommen und auf ihre Besonderheiten hin untersucht.

Den Schwerpunkt der Auseinandersetzung mit diesen Zusammenhängen bildet im ersten Teil des Buches das »Museum of Jurassic Technology« (MJT) in Culver City/LA (CA), USA, ein Museum, das in seinen Ausstellungen und mithilfe seiner Exponate kuriose Geschichten erzählt, die sich mit historischen Persönlichkeiten, Wissenschaftsgeschichte und amerikanischem Alltag beschäftigen. Die Sammlung des Museumsmachers David Wilson wirkt zunächst wie eine Mischung aus Naturkunde-, Wissenschafts- und historischem Museum, zeigt aber auch eine Reihe von Kunstwerken und eine Vielzahl von Apparaten, Anordnungen und Objekten, die auf den ersten Blick gar nicht in gewohnte Seherfahrungen mit Museen einzuordnen sind, und wirkt so ein wenig wie eine Wunderkammer der Frühen Neuzeit. Das MJT setzt sich aus unterschiedlichen kleineren Ausstellungen zusammen, die verschiedene Aspekte der Institution Museum in den Blick nehmen: Sammeln und Ausstellen, Erinnerung, Vergessen und Tod, aber auch das Verhältnis von Mensch und Ding sowie Fragen und Strategien des Zeigens, Sichtbarmachens und Erscheinenlassens sind Themen, die verhandelt werden.

Ergänzt wird dies im zweiten Teil dieser Studie durch drei weitere museale und literarische Projekte, anhand derer jeweils noch einmal eine thematische Fokussierung des ersten Teils aufgegriffen, vertieft und noch einmal anders beleuchtet wird. Diese anderen Projekte fokussieren stärker auf jeweils eine konzeptionelle Ausrichtung, nicht mehrere Ausstellungen zu unterschiedlichen Themen. Das »Museum der Unerhörten Dinge« von Roland Albrecht fragt nach Bedeutungsstrukturen und dem Erzählpotenzial von Gegenständen, und zwar in Auseinandersetzung mit zwei zentralen Raumformen des Museums: dem Ausstellungsraum und dem Depot. Dabei werden die Dinge selbst zu Akteuren, indem sie dafür sorgen, dass ihre Geschichten erhört werden können und sie selbst vermitteln. »Das Museum der Unschuld« von Orhan Pamuk überführt einen Roman in ein tatsächliches Museum und zeigt dort die real existierenden Gegenstände fiktiver literarischer Figuren. Der Protagonist des Romans, Kemal Basmaci, sammelt exzessiv Gegenstände seiner verlorenen Geliebten; Pamuk wiederum gestaltet ein wirkliches Museum in Istanbul mit ebendiesen Dingen der (literarischen!) Erinnerung. Und mit Leanne Shaptons »Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Samm-

lung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck« wird ein Auktionskatalog zum Erzählmedium einer Beziehungsgeschichte, der von der Partnerschaft und dem Vergehen der Liebe zweier fiktiver New Yorker zeugt, indem er all die Gegenstände, die nach dem Beziehungsende als Sammlung versteigert werden sollen, auflistet, abbildet und damit auch ausstellt bzw. vor Augen führt.

Ausgewählt sind somit Museen und literarische Arbeiten, die durch die Verbindung von fiktiven Geschichten und materieller Kultur in unterschiedlicher medialer Ausgestaltung das Ausstellen, die Institution Museum und damit die eigene formale Gestaltung reflektieren. Bei allen erstreckt sich das Verwischen von Realität und Fiktion bis hin zum – mit Genette gesprochen – Paratext, sie beziehen also die jeweilige institutionelle Rahmung mit ein. Das Spiel mit der Fiktion beginnt schon vor der Tür des Museums, erstreckt sich über mögliche Homepages, Kataloge und andere Publikationen. Die besprochenen Projekte *sind* damit Museen (oder Kataloge), sie sind aber auch noch mehr. Sie sind in ihrer Gesamtheit Teil der Auseinandersetzung, das heißt, dass nicht eine Ausstellung innerhalb eines Museums die Institution reflektiert, sondern das jeweilige Museum dies als Ganzes tut. In ihrer Anlehnung an die Fiktion bewegen sich die ausgewählten Projekte als Hybridformen zwischen Museum und Literatur, zwischen Museum und Kunstinstitution. Auch der ausgewählte Katalog von Leanne Shapton erscheint auf den ersten Blick durch den Titel, die Covergestaltung, das Weglassen des Autorinnennamens⁵ wie die Kataloge bekannter Auktionshäuser, ist allerdings ein Roman. Auch hier wird die Form mit in die Gestaltung einbezogen, nicht nur als Rahmung, sondern als Teil der Illusion. Alle vorgestellten musealen und literarischen Projekte reflektieren, was sie sind und vor allem wie sie ausstellen und zeigen und sind somit – dies ist zumindest die These dieser Untersuchung – metareflexiv angelegt.

In ihrer Ausrichtung lassen sich die ausgewählten Projekte in das Spektrum einer alternativen Museumslandschaft einordnen; eine Museumslandschaft, die sich jenseits der gewohnten Pfade des kulturellen Museumsbetriebs bewegt, mit Museen, die jeweils einen Fokus aufweisen, der sich von den wissenschaftlich basierten Kunst-, Technik- und historischen Museen unterscheidet. Es sind häufig sehr kleine Museen, die sich diesem Typ von Ausstellungsform zuordnen lassen, in vielen Fällen privat geführte mit zum Teil abseitiger bis skurriler Fokussierung und einem Zugang über das Anekdotische, Persönliche, nicht über die großen Linien der Geschichtsschreibung, sowie – dadurch bedingt – eine subjektive Ausrichtung, die einer Überprüfung des Dargestellten entgegensteht bzw. diese vielleicht sogar hinfällig macht. Ein weiteres Beispiel einer solchen Museumsform ist z.B. das

⁵ Dies trifft jedenfalls zu, wenn man das Cover betrachtet; auf dem Buchrücken ist Shaptons Name angegeben.

»Museum of Broken Relationships«⁶ in Zagreb, Kroatien, ein Projekt der Kunstdarstellerin Olinka Vištica und des Künstlers Dražen Grubišić, das Gegenstände vergangener Beziehungen ausstellt. Pro Beziehungsende gibt es ein Exponat zu sehen, das in irgendeiner Form diese Beziehung verkörpert, symbolisiert und überlebt hat, mit einer kurzen persönlichen, aber anonymen Erläuterung des jeweiligen Vorbesitzenden. Das Museum funktioniert über Partizipation, indem die Auswahl durch Außenstehende, die Gegenstände an das Museum abtreten, geschieht. Es hat mittlerweile temporäre Ausstellungen in verschiedenen Ländern Europas und in den USA sowie eine weitere Dauerausstellung in Los Angeles gefunden und setzt auf das Zeigen persönlicher Gegenstände und die Vermittlung privater Anekdoten, die aber in ihrer Lakonie und Originalität bestechend sind und die durch die Präsentation im Museum gleichzeitig den Charakter des Objektiven erlangen. Das »Museum of Broken Relationships« funktioniert sehr stark über den Kontrast des Intimen mit dem Öffentlichen und bietet jedem, der auf es aufmerksam wird, die Möglichkeit, einem mit persönlicher Bedeutung aufgeladenen Gegenstand, der als Erinnerung an eine vergangene Beziehung aber nicht ohne Weiteres in Alltag und Gebrauch neu integriert werden kann, einen dauerhaften Platz als Verkörperung dieser nun nicht mehr existierenden Beziehung jenseits von sonstiger Funktionalität zu verschaffen.

Ein weiteres Beispiel wäre das Ausstellungsprojekt des Künstlers Filip Noterdaeme, der mit seinem »Homeless Museum« (HoMu) in New York ein sich ständig wandelndes Museum geschaffen hat. Dieses Museumsprojekt existierte zunächst als fiktives, war zeitweise in einem Künstlerstudio untergebracht, dann in Noterdaemes privaten Wohnräumen in Brooklyn, die von 2005 bis 2007 einmal monatlich für Besucher:innen geöffnet waren, sowie in einer tragbaren Bude, die Noterdaeme 2008 zwischen dem »New York Museum of Contemporary Art« und der Obdachlosenhilfe »Bowery Mission« positionierte. Der aus Belgien stammende Künstler schuf somit ein sich veränderndes, ein ›heimatloses‹ Museum, das nur an einigen Standorten auf Exponate zurückgriff. Er kreierte dazu eigene künstlerische Inhalte, häufig mit intermedialen Bezügen zu kanonischer Kunst der Moderne und Postmoderne (von unter anderem Egon Schiele, René Magritte, Marina Abramovic). In anderen Stationen, wie z.B. der kleinen Bude auf der Straße, war auch nur der Künstler in seiner Persona als Museumsdirektor anwesend oder aber er rief zu Aktionen auf wie dem Protest gegen die Ticketpreise des »Museum of Modern Art« in New York, auf dessen Abkürzung MoMA das HoMu unter anderem anspielt. Am außergewöhnlichsten an dem Projekt bleibt aber wahrscheinlich, dass Noterdaeme sein New Yorker Apartment zum Museum machte und damit seine privaten Räume zum öffentlich zugänglichen Ausstellungsbereich. Das »Homeless Museum« bewegt sich somit zwischen

6 Siehe Vištica/Grubišić 2017; siehe auch <https://brokenships.com>.

Museum, Performancekunst und politischem Aktivismus. Ein Hauptanliegen ist Noterdaeme dabei die Kritik an der Kommerzialisierung der Museen.⁷ Nach der Selbstaussage auf der Homepage des Museums fokussiert es sich darauf, genau auf diese Effekte aufmerksam zu machen:

Juggling irreverence and sincerity, HoMu seeks to subvert the increasingly impersonal, market-driven art world and expose the sellout of cultural institutions to commerce, cronyism, real estate, and star architects. HoMu exists in a state of perpetual flux and continues to defy the rules of the established art world.⁸

Ebenso scheint bei diesem fluktuierenden Museumsprojekt aber auch noch einmal die Form, der Raum, die Frage danach, was überhaupt die Institution ausmacht, im Vordergrund zu stehen, indem Noterdaeme mit den Metamorphosen seines »Homeless Museums« das Museum selbst zum Ausstellungsgegenstand macht.⁹

Deutlich wird an den beiden Beispielen, dass es sich bei diesen alternativen Museen häufig gleichzeitig um Kunstprojekte handelt. Dass gleich ein ganzes Museum eröffnet wird, ist aber eher unüblich und dies macht die skizzierte Museumslandschaft in ihrer Quantität recht überschaubar (wenn auch in ihrer Zugänglichkeit eher unüberschaubar). Was aber sehr viel häufiger vorkommt, das sind einzelne Ausstellungsprojekte von Künstler:innen, die in ihrer Ausgestaltung das Museum als Institution oder Prozesse des Ausstellens reflektieren. Ein Beginn dieser Tendenz der künstlerischen Museumsreflexion im etablierten Museum lässt sich mit Marcel Duchamps berühmtestem Readymade »Fountain« (1917) setzen, einer Arbeit, die als nicht vom Künstler geschaffenes, sondern ausgewähltes Alltagsobjekt sowohl neu definierte, was als Kunst zu verstehen ist (und diese deutlich mehr ihrem Kontext als ihrer Produktion zuschrieb), zugleich aber auch nach der Macht der Institution »Museum« fragte, die einen Gegenstand durch die Art, wie er gezeigt wird, zu Kunst werden lassen kann. Hier ließe sich eine historische Linie skizzieren, die von Duchamps Readymades über Marcel Broodthaers »Musée d'Art

7 Vgl. Withaker 2009, S. 70.

8 www.homelessmuseum.org/hmu_pages/mission.html.

9 Dies formuliert auch der fiktive Daniel (S. 129), der den Namen von Noterdaemes Lebenspartner, Daniel Isengart trägt, in der von Noterdaeme 2018 verfassten (fiktionalisierten) Autobiografie »Die Autobiografie von Daniel J. Isengart«, mit der Noterdaeme in Anlehnung an Gertrude Steins »Die Autobiographie von Alice B. Toklas« sein eigenes Leben und das seines Partners als in New York lebendes Künstlerpaar erzählt. Wie das Pariser Paar Gertrude Stein und Alice B. Toklas ist es die bildende Kunst und die Kochkunst, die beide verbindet. Das Projekt des »Homeless Museum« nimmt in der Darstellung einen nicht unerheblichen Platz ein und »Die Autobiografie von Daniel J. Isengart« ist laut Noterdaeme ebenfalls Teil des Museumsprojekts (www.homelessmuseum.org/hmu_pages/brief_history.html und Daugaard 2018, darin das Kapitel »Filip Noterdame *The Autobiography of Daniel J. Isengart*«, S. 416-423).

Moderne« (1968ff.) zu Daniel Spoerris »Musée Sentimentale« (Paris 1977, Köln 1979) reicht. All diese Arbeiten, die häufig auch das Wort »Museum« im Titel tragen, »variieren, unterminieren, travestieren, vitalisieren das Museum und seinen idealistischen Kunstbegriff«¹⁰. In der »documenta 5« im Jahr 1975 zeigte Harald Szeemann die Werke dieser Künstler und weiterer Vertreter, wie z.B. Claes Oldenburg oder Ben Vautier, in der Ausstellung »Museen von Künstlern«.¹¹

In den künstlerischen Auseinandersetzungen, die das Museum selbst reflektieren, lassen sich eine Reihe von Schwerpunkten feststellen: Die Beschäftigung mit dem Museumsraum, Formen des Zeigens inklusive der Inszenierungsmittel ist ein wichtiger thematischer Fokus dieser Arbeiten. Hier ist z.B. der japanische Künstler Yuji Takeoka zu nennen, der den Sockel und damit das üblicherweise sich selbst zurücknehmende Medium des Zeigens und Hervorhebens eines eigentlichen Exponats in den Vordergrund rückt. Takeoka gestaltet den Sockel als eigenständige Skulptur, sodass dieser selbst in seiner Materialität, seiner Form und seiner Oberflächengestaltung das ästhetische Objekt wird und auf nichts Weiteres verweist.¹² Ein weiteres Mittel der Beschäftigung mit den Gegebenheiten des Museums ist die Reorganisation und Neudeutung bekannter Exponate und vorhandener Museumsbestände und damit auch die Frage nach Kontext und Bedeutung. So hat z.B. der afroamerikanische Installationskünstler Fred Wilson im Jahr 1992 das Projekt »Mining the Museum« im Museum der »Maryland Historical Society« in Baltimore realisiert. Der Künstler wurde von der 1844 gegründeten Society beauftragt, eine Ausstellung zusammenzustellen, die sich aus den Sammlungen und Archiven des Museums zusammensetzte, aber seinen eigenen Kombinationswünschen und seiner Intention folgte. Es entstand eine Installation bzw. eine Ausstellung, in der Wilson, ausgehend von dem, was er vorfand, die weiß dominierte historische Sicht auf die US-amerikanische Geschichte der letzten Jahrhunderte mit Artefakten der Sklaverei kontrastierte. Damit verschob er den Fokus hin zu einer Geschichtsschreibung der Unterdrückten. Wilson integrierte das vermeintlich Fremde, die Zeichen und Zeugnisprodukte von Sklaverei und afroamerikanischer Kultur in die Ausstellung von feinen Möbeln, Geschirr und Kunst der »Maryland Historical Society«. Er wählte den Fokus der Betrachtung neu, indem er vor allem den Kontext der vorgefundenen Objekte änderte und somit aus postkolonialer Perspektive das Museum auf seine blinden Flecken hin befragte und das Nichtsicht-

¹⁰ Schneckenburger 2000, S. 21.

¹¹ Vgl. Grasskamp 2014, S. 67.

¹² Siehe Liesbrock 2011.

bare, Verdrängte, das den Exponaten anhaftete, sichtbar machte,¹³ indem er mit den Beständen des Museumsarchivs die Ausstellung neu inszenierte. Ein weiteres Beispiel für Unbekanntes im bekannten Museumsraum ist die Installation, die Alfredo Jaar im Jahr 1992 im »Pergamonmuseum« in Berlin gestaltete. Der chilenische Künstler projizierte mit Licht die Namen der deutschen Städte auf die Stufen des Pergamonaltars, in der sich zu dieser Zeit rassistisch motivierte Angriffe auf Immigrant:innen ereignet hatten.¹⁴ Die Arbeit mit dem an Peter Weiss' Roman¹⁵ angelehnten Titel »The Aesthetics of Resistance« kontextualisierte somit den antiken Pergamonaltar und das -fries neu, indem sie über literarische und zeithistorische Referenzen die Bezüge zu aktueller sowie historischer Gewalt und Rassismus eröffnete. Darüber hinaus lassen sich zahlreiche künstlerische Werke zu Aufbewahrungssystemen und Formen von Systematisierung und Klassifizierung finden, die auf diesem Weg vor allem die (an-)ordnende, aber damit auch kanonisierende Funktion von Museen hervorheben. Beispiele wären hier die Arbeiten von Anette Messager zum Album¹⁶, Claudio Costas oder Nikolaus Langs Kisten, Schränke und Setzkästen¹⁷, die besonders Klassifizierungssysteme von Ausstellungen in den Blick rücken, sowie die Arbeiten von Christian Boltanski, den Manfred Schneckenburger als »Spurensicherer«¹⁸ bezeichnet und der alltägliche Gegenstände – ausgestellt wie Relikte und Reliquien – in Vitrinen zeigt. Alle diese Künstler:innen beziehen sich somit auch auf die archivarische Funktion von Museen.¹⁹

Manfred Schneckenburger schlussfolgert zur Tendenz der institutionellen Metareflexion in der Kunst:

Ganz offenkundig ist die Rede über das Museum längst ein Teil des Museums geworden, so wie die Rede über die Kunst ein Teil der Kunst. Trennen lassen sich beide Diskurse, spätestens seit Duchamp, nicht mehr. Seitdem zehrt das Museum an der idealistischen Überhöhung der Kunst, indem es den Part der Idealisierung selber übernimmt.²⁰

13 In einem Interview sagt Wilson über seine Arbeit: »I just try to push it [the object] to places they [the curators] would not go. That's what I do – make shifts in meaning by manipulating things and changing the context. I try to bring the invisible into view.« (Allen 2003, S. 45) Insgesamt zum Werk von Wilson siehe Globus 2011, darin besonders Corrin 2011.

14 Vgl. Putnam 2009, S. 167.

15 Weiss 1975.

16 Siehe hierzu z.B. Kittner 2009, darin das Kapitel zu Anette Messager, S. 78-100.

17 Siehe zu beiden Putnam 2009, S. 82.

18 Schneckenburger 2000, S. 22.

19 Zur Verbindung von Archiv und Literatur siehe zudem Gretz/Pethes 2016.

20 Schneckenburger 2000, S. 26.

Die Möglichkeiten und die Macht, die dem Museum bei der Zuschreibung von Wert und Bedeutung, aber auch der Frage nach Kunst zukommt, werden also reflektiert. Schneckenburger konstatiert weiter:

Hier liegt vielleicht das produktivste Paradox dieser Institution: daß sie einerseits die Kunst zur Ehre der ästhetischen Altäre hebt und sie gerade durch diese Macht wieder relativiert. [...] Das Museum, mit den Augen Duchamps und seiner Nachfolger gesehen, gibt und nimmt mit der gleichen Hand.²¹

In diesen Kontexten lassen sich die hier ausgewählten Museen zumindest bedingt verorten. Die vorgestellten Projekte sind allerdings nicht allein Ausstellungen, die die Institution reflektieren, sondern sie *sind* selbst auch Museen (mit so ziemlich allem, was zur Institution dazugehört²²). Wichtig für die Auswahl war neben diesem Aspekt auch, dass es sich um gegenwärtig existierende Museen und Konzepte handelt sowie Texte der Gegenwartsliteratur. Im MJT finden sich viele thematische Parallelen mit den skizzierten künstlerischen Arbeiten. Das MJT als metareflexives Projekt bietet Anknüpfungspunkte zu diversen theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Museum als Institution, sodass in diesem ersten Teil der Untersuchung vor allem das Potenzial und auch die Macht der Einrichtung unter Einbezug von Museumstheorie und Erkenntnissen der Museologie in den Blick genommen werden. Es stehen Fragen danach im Vordergrund, was ein Museum ist und leistet und wie es sich als eine machtvolle Institution, die in der Lage ist, Dinge erscheinen zu lassen, generiert. Neben dem Verhältnis von Faktum und Fiktion, mit dem das MJT exzessiv spielt, wird auch die Bezeichnung »Fake« in diesen Zusammenhängen relevant und soll kurz theoretisch skizziert werden.

Die drei musealen Projekte im zweiten Teil dieser Studie greifen das Verhältnis von Ausstellung und Literatur stärker auf. Gerade diese Schnittstelle zwischen Literatur, Kunst und Museum ist nicht so häufig anzutreffen; sie ist es aber, die in dieser Analyse besonders interessiert. Die Überführung literarischer Strategien in den Raum des Museums, wie das Erzählen, das Erfinden, das Erlebbarmachen, werden besonders betrachtet, ebenso wie der spezifische Umgang mit dem Museumspostulat von Echtheit und Authentizität. Zu dieser Verknüpfung von Museum und Fiktion, die alle hier untersuchten Projekte verbindet, lassen sich einige angrenzende begriffliche Felder und forschungsbezogene Diskurse nachvollziehen; dazu ein kleiner Überblick im nächsten Kapitel.

21 Ebd., S. 26.

22 Die deutschen Standards für Museen, die sich allerdings auf das »International Council of Museums« beziehen, formulieren dazu die Kernbereiche: »Dauerhafte institutionelle und finanzielle Basis, Leitbild und Museumskonzept, Museumsmanagement, Qualifiziertes Personal, Sammeln, Bewahren, Forschen und Dokumentieren, Ausstellen und Vermitteln« (Standards für Museen 2006, S. 7).

Die Verbindung von Museum und Literatur im Diskurs

Die ausgewählten musealen und literarischen Projekte in dieser Studie besitzen Seltenheitswert. Dementsprechend gibt es auch keine zusammenhängenden Forschungsarbeiten²³ zu dieser Form von Museen, die Fiktionen inkorporieren.²⁴ Allerdings gibt es Untersuchungen zum generellen Verhältnis von Museum und Literatur, Museum und Narration. Grundsätzlich gehen viele Forscher:innen davon aus, dass Museen, in ihnen die Ausstellungen und zum Teil auch in den Ausstellungen wiederum die Exponate, erzählen können. Herauszuhoben ist hier der umfangreiche Sammelband »Storyline. Narrationen im Museum«²⁵ von Charlotte Martinez-Turek und Monika Sommer, in dem anhand unterschiedlicher Beispiele exemplarisch Ausstellungen als Darlegung eines Ereignisverlaufes gelesen werden. Dies bedeutet für Martinez-Turek und Sommer, »die Aufmerksamkeit wegzulenken vom solitären Blick auf das einzelne Kunstwerk oder das spezifische kulturelle Objekt hin zu den Makro- und Mikronarrationen einer Ausstellung

-
- 23 Auf der Suche nach einer Monografie zu Museen jenseits des gängigen Museumsbetriebs könnte man vielleicht am ehesten »Wilde Museen« von Angela Jannelli (2012) nennen, die die spezifische Ausrichtung von Amateurmuseen untersucht hat, wobei sie am Ende auch auf Spielformen zwischen Fakt und Fiktion eingeht, obwohl das Schwerpunktinteresse beim Amateurmuseum eigentlich auch eines des Realitätsbezugs ist. Ein anderes Beispiel wäre Tobias Walls »Das unmögliche Museum« (2006), in dem es allerdings in erster Linie um die Frage geht, wie sich das Kunstmuseum an den sich verändernden Kunstbegriff anpassen kann mit seinen Kunstwerken, die zum Teil in regulären Museen gar nicht ausstellbar sind, und damit eher um eine Überlegung zur Weiterentwicklung oder Neuorientierung des Kunstmuseums.
- 24 Die einzelnen Museen und literarischen Texte dieser Untersuchung werden allerdings im Forschungsdiskurs besprochen – zum Teil intensiver, zum Teil deutlich weniger oder oberflächlicher: Während es zum Nobelpreisträger Pamuk erwartungsgemäß mehr Literatur gibt, ist das kleine »Museum der Unerhörten Dinge« zwar viel besucht, aber wenig erforscht. Das MJT wiederum besitzt im Internet eine Art Kultstatus und kann auch einige Forschungsaufsätze und Masterarbeiten verzeichnen, die ausführlichste Auseinandersetzung macht allerdings Laurence Weschlers Erfahrungsbericht »Mr. Wilsons Wunderkammer« aus (siehe Teil I: »Museum«). Das Projekt »Das Museum der Unschuld« von Pamuk ist recht umfanglich in Aufsätzen und Feuilleton besprochen (hier war es mir leider nur möglich, die deutsch- und englischsprachigen Forschungsarbeiten zu sichten, die wahrscheinlich noch umfanglicheren türkischsprachigen sind in dieser Studie nicht berücksichtigt). Im Deutschen und Englischen wird vor allem der Fokus auf die Verknüpfung von Roman und Museum gelegt, eine genaue Analyse des Romans steht dagegen aus (jedenfalls im gesichteten Feld), der Katalog »Die Unschuld der Dinge« wird fast gar nicht einbezogen (siehe Teil II: »Roman & Museum«). Leanne Shaptons Katalog ist neben Feuilletonbesprechungen vor allem im Kontext des Verhältnisses von Text und Bild sowie Literatur und Fotografie erarbeitet worden (siehe Teil II: »Katalog«). Genaueres dazu in den jeweiligen Kapiteln.
- 25 Martinez-Turek/Sommer 2009; zur Verbindung von Erzähltheorie und Museum siehe auch Buschmann 2010, S. 149–169.

und ihrer Ensembles«²⁶. Narrative Strukturen arbeiten auch der Kunsthistoriker und Museumsleiter Roger Fayet in seinem Aufsatz »Ob ich nun spreche oder schweige«²⁷ und der Museumspädagoge und Erziehungswissenschaftler Michael Parmentier in »Erzählen mit Dingen«²⁸ heraus. Beide versuchen darzulegen, unter welchen Umständen im Museumsraum von Erzählen gesprochen werden kann. Parmentier sieht dazu die Notwendigkeit eines räumlichen Nebeneinanders und damit in der Rezeption eines Nacheinanders der Exponate sowie der Einbettung der Dinge in ein sprachliches System als grundlegend, um vom erzählerischen Ausstellen zu sprechen. Fayet betont stärker die Metapher des ›Sprechens‹ als den Narrationsbegriff und listet eine Reihe von linguistischen und semiologischen Museumstheorien zum »Zur-Sprache-Werden von Ausstellungen«²⁹ seit den 1970er-Jahren auf. Allerdings warnt er vor einer zu unbedarften Analogie von Ausstellung und Text und verweist darauf, dass sich das »›Sprechen‹ der Ausstellung erst in der Rezeption durch den Betrachter vollzieht«.³⁰ Trotzdem sei das Museum nicht unerheblich an der Kommunikation beteiligt; mit der Anordnung der Dinge im Museumsraum, sprachlichen Mitteilungen und dem Hinzufügen sekundärer Musealia nennt er somit die nahezu gleichen Ausstellungsmittel wie Parmentier.³¹

Generell stellt sich die Frage, welchen Begriff von Narration man favorisiert, wenn man vom Erzählpotenzial des Museums oder sogar der Dinge spricht. In der literaturwissenschaftlichen Narratologie geht man von einem Narrationsbegriff aus, der eine Erzählinstanz voraussetzt. Dem Narratologen Wolf Schmid zufolge wäre somit eine engere Definition des Adjektivs »narrativ«, dass eine Zustandsveränderung durch die Vermittlung einer Erzählinstanz dargestellt wird.³² Eine Erzählung berichtet demnach mithilfe eines Erzählers von einem Zustand A, der sich zum Zustand B verändert. Nun würde man aber auch davon ausgehen, dass z.B. Filme narrative Strukturen aufweisen, und auch für das Museum ist in den meisten Fällen keine Erzählfürfigur erkennbar. In diesem Sinne formuliert Schmid einen weiteren Narrationsbegriff, der als grundlegend für diese Untersuchung festgehalten wird. »Narrativ« bedeutet demnach nur, eine Zustandsveränderung darstellend:³³

Die Minimalbedingung der Narrativität ist, dass mindestens *eine* Veränderung *eines* Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird. Die Veränderung des Zustands und ihre Bedingungen brauchen nicht explizit dargestellt

26 Martinez-Turek/Sommer 2009, S. 7.

27 Fayet 2005b

28 Parmentier 2012, S. 147-164.

29 Fayet 2005b, S. 13.

30 Ebd., S. 15.

31 Vgl. ebd., S. 18-25.

32 Vgl. Schmid 2008, S. 3.

33 Vgl. ebd.

zu werden. Für die Narrativität ist hinreichend, wenn die Veränderung impliziert wird, etwa durch die Darstellung von zwei miteinander kontrastierenden Zuständen.³⁴

Somit kann der Narrationsbegriff auch auf künstlerische Arbeiten angewendet werden, solange eine Zustandsveränderung dargestellt wird, die dann zwangsläufig gleichzeitig ein zeitliches Nacheinander impliziert.³⁵ Die Kunsthistorikerin und Literaturwissenschaftlerin Stefanie Rentsch, die sich auf den Erzähltheoretiker Werner Wolf bezieht, argumentiert ähnlich:

Werner Wolf beispielsweise plädiert dafür, das Narrative als ›kognitives Schema von relativer Konstanz‹ zu verstehen, das auf »lebensweltliche Erfahrungen, vor allem aber auf menschliche Artefakte [...] applizierbar ist, und zwar ohne dass dabei apriorische Festlegungen hinsichtlich bestimmter Realisierungs- oder Vermittlungsebenen getroffen werden müssen«.³⁶

Sie sieht allerdings auch noch die »Kausalverkettung von Ereignissen«³⁷ als Teil ihrer Definition, die z.B. bei Schmid nicht grundlegend ist (obwohl natürlich in Narrationen häufig kausale Verknüpfungen deutlich gemacht werden).

Dieses ›kognitive Schema‹ greifen auch Studien auf, die sich eher Marketing- und Vermittlungsstrategien im Museum widmen, wie die Arbeit »Storytelling für Museen«³⁸ von Andrea Kramper, die Narration im Museum vor allem als PR-Instrument analysiert. Häufig wird in wissenschaftlichen Texten aber auch einfach vorausgesetzt, dass Museen erzählen können. Dies kritisiert Nicola Lepp in ihrem Aufsatz »Diesseits der Narration«. Die Kulturwissenschaftlerin und Ausstellungsmacherin Lepp sieht in einer Konjunktur des Erzählbegriffs im Museum die Gefahr, dass die materielle Komponente der Ausstellung zu sehr in den Hintergrund gerät. Sie kritisiert die »stillschweigende Übereinkunft« beim Narrationsbegriff im Museum, »dass Ausstellungen Medien der Geschichtenerzählung sind«.³⁹

Auch wenn eingeräumt wird, dass es sich um ein Erzählen im dreidimensionalen Raum handelt, und damit eine (scheinbare) Differenz zu anderen Medien, etwa dem Buch oder dem Film, eröffnet wird, bleibt doch die Vorstellung einer sprach-

34 Ebd., S. 4.

35 Zum narrativen Potenzial unterschiedlicher Medien siehe auch Wolf 2002.

36 Rentsch 2010, S. 51.

37 Ebd., S. 51.

38 Kramper 2017.

39 Lepp 2014, S. 110. Insgesamt bietet der ganze Band einige Ansätze zur Diskussion von Museum und Narration.

bzw. textbasierten Sequenzialität im Sinne einer Abfolge von sinnerzeugenden Worten die zentrale Referenz.⁴⁰

Denn natürlich muss nicht jede Ausstellung auf ein spezifisches Nacheinander ausgerichtet sein, vielmehr ist gerade die Besonderheit des Museumsraums, dass der Besucher oder die Besucherin sich häufig recht frei bewegen, Exponate als Einzelstücke wahrnehmen oder auch eigene Verbindungslinien zwischen den ausgestellten Gegenständen ziehen kann, die nicht von Kurator:innen erdacht sind. Lepp verweist daher berechtigterweise auf die Präsenzeffekte des Exponats, das eben nicht nur ausschließlich als Bedeutungsträger wahrgenommen werden dürfe: »Eine Ausstellung ist kein aufgeschlagenes Buch, das nur lesend erfahren werden kann, sondern agiert immer auf der doppelten Ebene von Hermeneutik und sinnlich-räumlichem Erleben.«⁴¹ So berechtigt die Kritik an einem unreflektierten Erzählbegriff erscheint und so reduzierend ein schwerpunktartig sprachzentrierter Zugang zum Museum auch sein mag, scheint doch in der Materialität des Exponats das Potenzial zur Detektion von Geschichten zu liegen, auch wenn diese Geschichten dann nicht direkt in der Ausstellung erzählt werden, sondern dies erst im Weiterdenken der Rezipient:innen geschieht, die beispielsweise Spuren am Objekt auf vorhergegangene Handlungen befragen. Diese Form der Narration muss dann aber ganz eindeutig fragmentarisch bleiben, wie das Erzählen durch eine räumliche Setzung von Gegenständen generell. Der Designtheoretiker und Ausstellungsmacher Matthias Götz würde dem sicher zustimmen, wenn er konstatiert: »Ausstellen heisst: *thetisch* vorgehen, also Thesen formulieren, [...] nicht Botschaften.«⁴² Andererseits sieht aber auch er das Erzählen als eine wesentliche Eigenschaft des Ausstellens: »Ausstellen heisst immer auch: erzählen; erzählen mit Dingen. Was uns nichts sagt und gar nichts erzählt, können wir kaum als Ausstellung betrachten, sondern allenfalls [...] als Hinstellung.«⁴³

Die musealen und literarischen Projekte in dieser Studie greifen aber noch stärker als reguläre Museen auf die Narration zurück, weil sie Fiktionen mit in ihre Ausstellungen integrieren und generell dem Text, aber häufig auch dem narrativen, einen besonderen Stellenwert zuordnen. Diese spezifischen Formen der Narration werden in den einzelnen Kapiteln gesondert betrachtet. Sinnvoll erscheint hier ein Fiktionsbegriff, der Fiktion im Gegenteil zur Faktualität als einen Sachverhalt, der »gänzlich oder zum Teil ausgedacht bzw. erfunden«⁴⁴ ist, versteht, respektive als »die Gesamtheit der von einem fiktionalen Medium behandelten fiktiven Gegen-

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 113.

⁴² Götz 2008, S. 579f.

⁴³ Ebd., S. 591.

⁴⁴ Zipfel 2001, S. 14.

stände, Ereignisse usw.«.⁴⁵ In der Unterscheidung von ›Fiktivität‹ und ›Fiktionalität‹ lässt sich die Fiktivität als »Fiktion in Zusammenhang der *Geschichte*«⁴⁶ bezeichnen, was meint, dass die dargestellte Geschichte so nicht stattgefunden hat, sie nicht auf Ereignissen beruht, die tatsächlich geschehen sind,⁴⁷ während Fiktionalität die »Fiktion im Zusammenhang des *Erzählens*«⁴⁸ meint, also eine Fiktion auf Ebene der Textstruktur bzw. die Eigenschaft sprachlicher Einheiten wie Sätze, Äußerungen, Texte oder anderer Medien wie dem Bild, dem Film, dem Comic, fiktional zu sein.⁴⁹ »Fiktionalität« und ›fiktional‹ werden also von im weitesten Sinne semiotischen Entitäten ausgesagt.⁵⁰ Demnach hat ein fiktionaler Text einen fiktiven Inhalt. Wenn man dies nun auf das Museum überträgt, wäre ein fiktives Museum ein erfundenes, ein ausgedachtes Museum, ein fiktionales Museum dagegen eines, das erfundene Inhalte ausstellt. In diesem Sinne ließe sich bei den in dieser Studie analysierten Museen von fiktionalen Museen sprechen oder eben von Museen als Orte des Imaginären. Wenn wir die Fiktionen, die ja eigentlich immateriell sind, begehen, betreten wir einen existierenden Raum, der aber den Rahmen für zum Teil Erfundenes darstellt, ähnlich wie ein Buch als Rahmen für einen fiktionalen Text auftritt. Im Museum ist allerdings die Vermischung von Realem und Fiktion grundlegender, da ja die ausgestellten Gegenstände – allein schon durch ihre Materialität – nicht fiktiv sind, aber vielleicht eine fiktionale Botschaft transportieren (sollen). Zudem sind die ›Spielregeln‹ der Fiktion als »Welterzeugung«⁵¹ im Museum undeutlicher und damit auch unsicherer als bei den bekannten fiktionalen Kategorien wie Roman oder Spielfilm, da das Museum ja eigentlich auf Fakten aufbaut. Somit ist die »Grenzüberschreitung«, die Wolfgang Iser für jeden »Akt des Fingierens«⁵² feststellt, für das Museum in besonderem Maße zutreffend. Iser ergänzt die gängige Opposition von Fiktion und Realität, die er für verkürzt hält – »denn offensichtlich gibt es im fiktionalen Text sehr viel Realität«⁵³ –, durch den dritten Begriff des Imaginären. Das Imaginäre ist für ihn das Bildhafte, das zunächst nur in der Einbildung besteht. Durch den Akt des Fingierens erhalte das Imaginäre ein »Realitätsprädikat«⁵⁴, ihm werde Realität verliehen, weil dieser ihm eine konkrete Gestalt gebe.⁵⁵

45 Klauk/Köppe 2014, S. 6.

46 Zipfel 2001, S. 68.

47 Vgl. ebd., S. 68.

48 Ebd., S. 115.

49 Vgl. Klauk/Köppe 2014, S. 5.

50 Ebd., S. 5.

51 Siehe Goodman 1984.

52 Iser 1983, S. 123.

53 Iser 1991, S. 19.

54 Ebd., S. 22.

55 Vgl. ebd., S. 19ff.

Das Imaginäre wird in einigen wenigen Untersuchungen auch konkret auf das Museum übertragen. Spätestens seit André Malraux' »Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum« (im franz. Original: »Psychologie de l'Art: Le Musée imaginaire« [1947]) ist das »imaginäre Museum« ein Begriff, der genutzt wird, allerdings nicht einheitlich. Auch Malraux denkt in seiner Untersuchung Museum und Fiktion zusammen, allerdings ist das imaginäre Museum bei ihm eines, das aus dem Entstehen von Kunstreproduktionen hervorgeht. Malraux geht davon aus, dass die Reproduktion eine »Kunst der Fiktion«⁵⁶ geschaffen habe, da sie Maßstäbe und Farben verfälsche, Kunstwerke in Katalogen zusammenbringe, die räumlich nie zusammen gesehen werden könnten, sowie durch Ausleuchtung, Rahmung und Perspektive einen ganz bestimmten Fokus auf ein Kunstwerk favorisiere. Somit weiche die Kunstwahrnehmung fundamental – wie es vorher auch schon Walter Benjamin festgestellt hatte⁵⁷ – von der ab, die vor der Durchsetzung der Reproduktionstechniken möglich war und die auf eine gleichzeitige Präsenz von Kunstwerk und Betrachtendem angewiesen war.⁵⁸ Aber auch Malraux selbst nutzt den Begriff des imaginären Museums bereits unterschiedlich. Für ihn ist es gleichzeitig die skizzierte Idee, aber auch sein Kunstbuch, das diesen Titel trägt, welches wiederum auch in den verschiedenen Auflagen variiert.⁵⁹ Es ist nach Walter Grasskamp somit »ein Buch, aus dem weitere Bücher hervorgegangen sind«, »wodurch das Kunstbuch als materielle[s] Substrat«⁶⁰ des imaginären Museums erscheint.

Auch die Textsammlung »Imaginäres Museum«⁶¹, herausgegeben von Johann Christoph Maass und Michael Zöllner, bezieht sich (zumindest indirekt) auf Malraux' Titel. Sie ist eine Zusammenstellung, die sich im Untertitel als »literarische Kunstsammlung« bezeichnet und die Texte zu fiktiven Kunstwerken in literarischen Werken verzeichnet.⁶² Beide sehr unterschiedlichen Publikationen formulieren somit ein imaginäres Museum, das eines der Fantasie, der Fiktion oder des Vorgestellten ist. Auch der Künstler Bart van der Heide bezog sich mit seiner Installation »The Imaginary Museum« auf Malraux und zeigte 2012 im Münchener Kunstverein eine Skulpturensammlung, die er nach dem Vorbild einer Fotografie

56 Malraux 1949, S. 19.

57 Vgl. Benjamin 1991.

58 Vgl. Malraux 1949, S. 16ff.

59 Vgl. Grasskamp 2014, S. 47f.

60 Ebd., S. 49.

61 Maass/Zöllner 2007.

62 Im Vorwort von Daniel Kehlmann wird das Buch sogar mit einem Museumsbesuch gleichgesetzt: »Dieses Buch ist ein Museumsbesuch – die Begehung einer Ausstellung, die es nicht gibt und nie geben wird und die, Exponat für Exponat, ein Beweis ist für die bildschaffende Kraft des Erzählers.« (S. 10) Zur Kunst im literarischen Text, einer Untersuchung von »Texte[n] geschriebener Bilder« (S. 31) siehe auch die Dissertation Reulecke 2002.

der Gipssammlung der Universität nachbildete. Diese Sammlung war im Zweiten Weltkrieg zum Teil verloren gegangen.⁶³ Gleichzeitig kontrastierte er die neu erstellten, alten Werke mit Arbeiten zeitgenössischer Künstler:innen und erschuf somit nur noch in der Erinnerung und auf Reproduktionen Befindliches als konkrete Installation bzw. holte dies in das Museum und in die Materialität zurück. Die Historikerin Susan Crane nutzt in ihrer Untersuchung »Curious Cabinets and Imaginary Museums« den Begriff des ›imaginary Museum‹ wiederum anders, nämlich als eines, das in der Realität existiert, aber auf erfundenen Inhalten beruht. Sie bezieht den Begriff auch unter anderem direkt auf das MJT: »Wilson's curious museum is, paradoxically, an ›imaginary‹ one. It exists, it is a real place, but it is ›made up‹«⁶⁴ – man müsste dabei vielleicht relativieren, dass es sich allerdings nur bedingt auf erfundene Inhalte stützt. Und auch Walter Grasskamp formulierte schon in seiner Studie zu Malraux, dessen Selbstinszenierungsstrategien, theoretischen Vorgängern und künstlerischen Nachfolgern: »Sobald man die enge Bedeutung des *musée imaginaire* von der Reproduktion im Kunstbuch löst, entsteht eine Schnittmenge zwischen Vorstellung, Illusion und Narration, die Imagination und Fiktion schwer unterscheidbar werden lässt.«⁶⁵

In dieser Studie wird bewusst nicht vom ›imaginären Museum‹ gesprochen, das hier als ein nur in der Vorstellung bestehendes, gewissermaßen fiktives, festgehalten werden soll, sondern von ›Museen des Imaginären‹; eine Formulierung, bei der der von Iser angesprochene Akt des Fingierens stärker in den Vordergrund rücken soll: Es geht um imaginative Inhalte, die aber durch das Museum eine konkrete Gestalt bekommen – also ein ähnlicher Ansatz, wie ihn Crane für ihr ›imaginäres Museum‹ festlegt –, es geht um die angesprochene Verbindung von materieller Kultur und Fiktion, also um Museen, die sich auf etwas Erfundenes beziehen, es inkorporieren. Diese Denkfigur des Museums als Ort des Imaginären wird anhand der einzelnen musealen und literarischen Projekte noch stärker konkretisiert und erarbeitet.

Die Verbindung von literarischer Fiktion und Museum findet man in der Forschung zum einen in der Auseinandersetzung mit dem Museum im literarischen Text, zum anderen in Arbeiten zum Literaturmuseum. Zu Letzterem kann man z.B. die Studie »Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum«⁶⁶ von Sandra Potsch nennen, die nach dem Mehrwert beim Betrachten von originalen Manuskripten zu literarischen Texten fragt und inwieweit diese in die Analyse jener miteinbezogen werden sollten; oder den Sammel-

63 Vgl. Grasskamp 2014, S. 169.

64 Crane 2000, S. 65.

65 Grasskamp 2014, S. 171.

66 Potsch 2019.

band »Lernort Literaturmuseum«⁶⁷ von Burckhard Dücker, der Literaturmuseen auf didaktische Perspektiven hin befragt.⁶⁸ In eine ähnliche Richtung gehen auch Auseinandersetzungen mit Dichterhäusern oder -gedenkstätten.⁶⁹ Eine ausführliche, exemplarische und vergleichende Beschäftigung mit dem Museum im literarischen Text bietet dagegen Margret Westerwinters »Museen erzählen. Sammeln, Ordnen und Repräsentieren in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts«.⁷⁰ Westerwinter untersucht unter anderem Romane von Siegfried Lenz bis Brian Moore. Dabei wird deutlich, dass die Exponate, die in den literarisierten und fiktiven Museen geschildert werden, vor allem über ihre Bedeutungsstrukturen und aufgrund dieser vermittelt werden: »Museen in fiktionalen Texten semantisieren die Dinge, die in ihnen ausgestellt werden, und geben ihrerseits Semantisierungen zu lesen.«⁷¹ Da die Materialität der Dinge im Text in den Hintergrund rücken muss bzw. nur sprachlich vermittelt werden kann, werden die Gegenstände häufig zu Bedeutungsträgern, und zwar zum einen für die Figuren innerhalb der Diegese, zum anderen aber auch für den Text an sich und damit die Kommunikation zwischen Text und Leser:in. In literarischen Museumstexten werden eine Vielzahl von Themen der Museumsarbeit aufgegriffen; Westerwinter betont besonders die Dialektik von Erinnern und Vergessen. Vor allem gehen die Texte aber von Figuren aus, die im Kontext Museum handeln: »Das archivierende, dokumentierende, erinnernde, erzählende, schreibende, sammelnde, neu erfindende, künstlerisch wirkende Subjekt wird zum perspektivischen Zentrum von Erzählungen [...].«⁷²

Dass Museen im literarischen Text häufig zuallererst als Handlungsräum für Subjekte fungieren, lässt sich auch an den eindrucksvollen Textsammlungen von Museumstexten ablesen, die im deutschsprachigen Raum veröffentlicht wurden. Ganz im Sinne von Michael Niehaus' Feststellung: »Geschichten handeln nicht von Dingen, sondern von Subjekten«⁷³, rücken in den für die Sammlungen ausgewählten Texten auch meist handelnde Figuren in den Vordergrund. Neben den wenigen umfassenden Forschungsarbeiten zu Literatur und Museum gibt es hiervon nämlich eine Reihe. So z.B. die wunderbar anschauliche Sammlung »Menschen im Museum. Eine Sammlung von Geschichten und Bildern«⁷⁴, herausgegeben von Christoph Stölzl, die 1997 zum Anlass des zehnjährigen Jubiläums des »Deutschen

67 Dücker 2011.

68 Dieses Feld ist recht gut erforscht, weitere Beispiele wären unter anderem: Kroucheva 2013; Hansen/Schoene/Teßmann 2017; Bohnenkamp-Renken 2011; Ebeling 1991.

69 Für eine Übersicht siehe Plachta 2011; Braun 2015a; Stein 2008.

70 Westerwinter 2008. Umfassende Auseinandersetzungen zum Museum in der Literatur bieten auch der aktuelle Sammelband Stapelfeldt/Vedder/Wiehl 2020 sowie McIsaac 2007.

71 Ebd., S. 220.

72 Ebd., S. 220.

73 Niehaus 2009, S. 32.

74 Stölzl 1997.

Historischen Museums« erschienen ist. Auch hier verweist der Titel und die Ausrichtung der Textsammlung auf die perspektivische Vorrangstellung des Menschen im Museum im literarischen Text, seiner möglichen Erkenntnis im Museumsraum, seiner amourösen Abenteuer, seines Ärgers über bestimmte Präsentationen und seines Sichverlierens in den Weiten der Dinge – alles im Raum des Museums. Der Band beinhaltet Texte von Friedrich Schiller über Kurt Tucholsky bis hin zu John Updike. Weitere Beispiele wären »Sonderbare Museumsbesuche«⁷⁵, eine Zusammenstellung von Walter Grasskamp oder »Die Welt der Museen. Literarische Besuche in den Museen der Welt«⁷⁶, das von Joachim Rönnepen herausgegeben wurde. Beide fokussieren sich auch wieder auf die Besuchenden bzw. die Besuche der Institution, während es bei Grasskamp allerdings schwerpunktartig um Außergewöhnliches im Museumsraum wie Mord, Verbrechen und Liebe geht, lesen sich die ausgewählten Texte bei Rönnepen wie ein Bummel durch die Museen der Welt vom »Louvre« bis zu den »Uffizien« oder zum Amsterdamer »Van Gogh Museum«, zu einzelnen Werken der Kunstgeschichte, aber auch durch namenlose oder fiktive Museen. In all diesen literarischen Texten – manchmal sind es Romanauszüge mit thematischem Schwerpunkt des Ausstellens oder auch nur mit kleinen Episoden im Museum, manchmal Erzählungen, manchmal Gedichte oder Essays – sind die Museen Handlungsorte, in ihrer räumlichen Struktur aber auch handlungsvorantreibend oder sogar der Anlass zu sowie der Auslöser von bestimmten Vorgängen, aber auch von Kontemplation und Beobachtungen.

Die Auswahl all der skizzierten Texte und Diskurse flankiert nur, was die Museen des Imaginären ausmacht: vonseiten der Disziplin der Kunst- und Museumswissenschaft zum einen, wenn es um das Museum als Institution oder um selbst-reflexive künstlerische Strategien zum Ausstellen geht, vonseiten der Literaturwissenschaft und Narratologie zum anderen, wenn es um das Charakteristische des Erzählens geht. Die Kombination dieser Perspektiven wird hier zum Instrument der analytischen Untersuchung, die Zusammenführung der unterschiedlichen Diskurse zum spezifischen Ansatzpunkt der Studie.

Fragestellungen und Vorgehen

Generell interessiert in dieser Untersuchung, wie in einem Museum erzählt werden kann. Wie wird es zum Ort für Fiktionen und wie funktioniert in diesem Zusammenhang das Zusammenspiel von Objekt, Text und Raum? Vor allem die Frage nach den Dingen und ihrem Erzählpotenzial wird zu den unterschiedlichen mu-

75 Grasskamp 2006.

76 Rönnepen 1993.

sealen und literarischen Projekten immer wieder in den Blick rücken.⁷⁷ Alle reflektieren in ihrer Ausgestaltung, wie das Sammeln und Ausstellen einen Gegenstand verändern; und vor allem fragen sie nach den Semantiken und dem Vermittlungspotenzial der Dinge.

In beiden ›Räumen‹ – dem Museums- und dem Textraum – werden Dinge respektive sprachliche Zeichen präsentiert und zur Rezeption freigegeben. Sie werden zu Teilen eines subjektbezogenen Verstehensprozesses, welcher durch Textstrukturen und Museumskonzepte zwar gelenkt, jedoch nicht vorhergesagt oder festgelegt werden kann. Ausstellungsobjekte und Textpassagen treten in eine Beziehung zum Subjekt und eröffnen einen jeweils spezifischen Zugriff sowohl auf das individuelle als auch das kollektive Gedächtnis und fordern vom Rezipienten die »beständige Mitreflexion« ihrer »Konstruiertheit«.⁷⁸

In diesem Sinne scheinen auch Fragen nach der spezifischen Rezeptionssituation im Museums- und Textraum relevant. Der Fokus soll dabei auf den Leerstellen liegen, die im Erzählen mit Dingen sowie in der narrativen Ausstellung bleiben und die in der Rezeption überbrückt werden müssen, was – so die hier verfolgte These – eine besondere Qualität respektive einen besonderen Reiz der Wahrnehmung der hier besprochenen musealen und literarischen Projekte erzeugt.

Dabei stellt sich auch ganz generell die Frage, wie und zu welchem Zweck Fiktionen im Museum erscheinen. Bleibt es ein rein ästhetisches Spiel? Gibt es einen gesellschaftlichen Auftrag? Geht es um Grenzen und Möglichkeiten der jeweiligen Institution oder des jeweiligen Mediums? Welche Rolle spielt dabei das Spiel mit Original, Fälschung, Echtheit und Authentizität des jeweiligen Objektes oder des jeweiligen Textes? Aus all diesen Überlegungen ergibt sich die Frage: Inwieweit sind die vorgestellten musealen und literarischen Projekte metareflexiv aufgebaut? Alle scheinen Teil- und Themenbereiche des Museums, aber auch Fiktionen bzw. Narrationen zu hinterfragen, auszuloten und zu reflektieren. Vor allem gerät mit ihnen auch die eigene Form und die Spezifik der jeweiligen Narration bzw. die Rolle der unterschiedlichen Medien im Zeigeverfahren – die Frage, ob über Dinge und Texte, Abbildungen und Auflistungen, rein sprachliche deiktische Verfahren oder Gegenstände ohne jede Erläuterung erzählt wird – in den Blick. Ob im Museum, im Roman, im Katalog – in all diesen Formen scheint untersuchenswert, wie im

77 Im Gegensatz zum Museum im literarischen Text gibt es seit einiger Zeit eine Konjunktur zu den Dingen in den unterschiedlichen Wissenschaften. Als beispielhaft für die Untersuchung der Verbindung von Dingen und Literatur kann hier das »Handbuch Literatur & Materielle Kultur«, herausgegeben von Susanne Scholz und Ulrike Vedder (2019), genannt werden. Einen kleinen Überblick zu diesem Diskurs gibt es in Teil II.

78 Westerwinter 2008, S. 25. Das Zitat im Zitat entstammt Pelz 2001, S. 20.

jeweiligen Spielraum der Fiktion grundlegende selbstreflexive Fragen gestellt und dabei gleichzeitig unterhaltende Geschichten erzählt werden können.

Mit dem Fokus dieser Fragen werden die ausgewählten musealen und literarischen Projekte exemplarisch und ausführlicher, als es bisher geschehen ist, untersucht. Während es zur Analyse von Texten und zum Teil auch Museen (bzw. künstlerischer Arbeiten wie Malerei, Skulptur, Performance) eine Vielzahl theoretisierter Vorgehensweisen, Methodenansätze und vor allem ein »ausdifferenziertes Vokabular«⁷⁹ gibt, ist der Umgang mit diesen spezifischen Museumsformen, um die es hier geht, weniger vorbereitet. In dieser Studie werden die vorgestellten Projekte aus literaturwissenschaftlicher Perspektive untersucht, allerdings in einem erweiterten Zugang, der auch kunstwissenschaftliche Herangehensweisen mit einbezieht. Es sei vorangestellt, dass die vorgestellten Museen als Kunstwerke gelesen werden, in denen »konzeptionelle und ästhetische Entscheidungen« nicht willkürlich sind, sondern »im Detail Aufmerksamkeit verdienen«⁸⁰. Darunter fallen auch Inszenierungsmittel, Fragen der Anordnungen, ergänzende Institutionen wie ein Museumsshop oder Dachgarten (wenn auch nur am Rande), Kataloge, Homepages etc. Im Sinne eines methodischen Dreischritts⁸¹ der Fragen: ›Was ist dargestellt? Wie ist es dargestellt? Was bedeutet es?‹, werden die Gegenstände zum Teil zunächst ausführlicher beschrieben, wie es auch in der Kunstwissenschaft in Bezug auf Malerei, Skulptur, Architektur gängig ist, und zu deuten versucht. Auch die Texte werden nach einem ähnlichen Schema in ausgewählten Passagen analysiert, zum Teil im Verfahren einer kleinschrittigen und genauen Textanalyse, zum Teil in thematisch kurSORISCHem Vorgehen. Die Entscheidung, die Ausstellungsmacher bzw. Museumsdirektoren nicht zu sehr mit einzubeziehen, ist auch diesem Herangehen geschuldet, das die Gegenstände in den Vordergrund rückt, die der Ausgangspunkt der hier angelegten Betrachtungen sind. Obwohl die Produzentin/der Produzent des jeweiligen Werks bzw. die Autorin/der Autor zwar für Interviews oder Rückfragen möglicherweise erreichbar gewesen wäre, ist sie/er für diesen Ansatz und die hier angestrebte Interpretation nicht so relevant bzw. als auftretender Museumsleiter eher als Teil des Kunstwerks und somit auch als eine Art Kunstfigur, als eine Persona des Museumsmachers wahrzunehmen – oder abgeschwächt: als jemand, der eine Rolle innehalt. Alle Museumsmacher, David Wilson ebenso wie Roland Albrecht und bedingt auch Orhan Pamuk, spielen mit dieser Persona; Wilson und

⁷⁹ Coers 2015, S. 7. Das, was er methodisch für die Analyse von Ausstellungskatalogen festgestellt hat, lässt sich in vielen Teilen auf das Vorgehen für diese Studie übertragen. Im Folgenden lehne ich mich also ein wenig an Feststellungen und Problematisierungen in der Einleitung seiner Untersuchung an.

⁸⁰ Ebd., S. 12.

⁸¹ Siehe dazu für die Kunstwissenschaft Panofsky 1996 (darin das Kapitel »Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance«, S. 36-67).

Albrecht besonders als vor Ort anwesende Museumsleiter, die eine Deutungshoheit über das Ausgestellte besitzen und in Albrechts Fall auch durch das Museum führen, Pamuk vor allem als Stimme des Autors in seinen Texten, in denen er auf besondere Art und Weise mit dem Verwischen zwischen Autor, Erzähler, fiktiver Figur und Museumskurator spielt. Die Autorin Leanne Shapton ist weniger präsent und verschwindet nahezu hinter dem erfundenen Auktionshaus Strachan & Quinn, das die Versteigerung der im Katalog ausgestellten Gegenstände vornehmen soll, taucht aber auch als ›Unbekannte‹ in einem der Fotos des Katalogs innerhalb der Diegese auf.

Vor allem geht es um die Reflexion des Zusammenspiels textueller und visueller Elemente (bedingt sogar haptischer). Wichtig erscheint dabei, dass – in den Worten von Stefanie Rentsch – eine »grundsätzliche Anerkennung einer visuellen Unbestimmtheit, deren spezifische Dichte und allusive Kraft«⁸² der materiellen Welt vorausgesetzt werden soll, die allerdings mit einer Unbestimmtheit des literarischen Textes zumindest korrespondiert. Die unterschiedlichen Medien stehen dabei gleichberechtigt nebeneinander, wenn sie auf ihr jeweiliges Potenzial der Vermittlung, allein und in der Kombination, befragt werden, obwohl disziplinbedingt die Betrachtung des Textes dabei zum Teil etwas überwiegt.

Fragen nach der Struktur von Erinnerung, Wissens- und Wertungsdiskurse, aber auch immer wieder auftauchende Fragen nach Echtheit, Authentizität und Fäke werden anhand von Theorien und aktuellen Diskursen zum Museum kontextualisiert und im jeweiligen Beispiel analysiert. Die Struktur der Untersuchung folgt dabei den großen Themenkomplexen »Museum«, »Dinge«, »Depot«, »Katalog« und »Roman«. Die Besonderheit und seltene Hybridform der ausgewählten Gegenstände legt eine exemplarische Auseinandersetzung und Vorgehensweise nahe – zudem sind die ausgewählten musealen und literarischen Projekte trotz ihrer Gemeinsamkeiten auch sehr unterschiedlich und erfordern eine individuelle Betrachtung –, führt aber auch zu allgemeineren Schlussfolgerungen bezüglich dieser Museumsform des Imaginären.

82 Rentsch 2010, S. 40.

Museum: »The Museum of Jurassic Technology«

For the Museum with its archives of the deeds and creations of our fathers and its closeness to both the Observatories of the Heavens and the Church of God of the fathers is the ideal place for this our common task of resurrection of all who have ever lived.

(*Zitat aus dem Film THE COMMON TASK*¹)

Metamuseum?²

Das MJT

Das »Museum of Jurassic Technology« (MJT) in Culver City im Großraum Los Angeles, Kalifornien, USA, wurde 1988 von David Wilson gegründet.³ Es befindet sich am Venice Boulevard, einer Hauptstraße mit einer Reihe von kleineren Geschäften, einem indischen Deli, einer Druckerei, Läden mit Elektroartikeln. Eingegliedert in diese Reihe ist das Museum auf den ersten Blick nicht wahrzunehmen, da es sich kaum von den anderen Gebäuden unterscheidet. Selbst der Name, der auf einem Schild an der Fassade angebracht ist, verweist zwar darauf, dass die Besucherin oder der Besucher hier vor einem Museum steht, gibt aber keinen wirklichen Aufschluss über dessen Inhalt und Fokus: »Jurassic Technology« – Technik des Jura-zeitalters, ein Oxymoron. Wer sich nun in das Museum begibt, wird erst recht feststellen, dass es hier nicht um die Urzeit geht und Technik zwar immer wieder eine Rolle spielt, beides aber nicht Hauptgegenstand der Ausstellung ist.

1 THE COMMON TASK (OBSHEE DELO) 2004. Der Film wird im hauseigenen Kino, dem »Borzoi Kabinet Theater«, gezeigt.

2 Teile des Kapitels sind aus einem früheren Aufsatz der Verfasserin zum Museum übernommen (Beughold 2013).

3 Vor dieser Zeit gab es einige ›reisende‹ Exponate, seit 1988 ist das MJT an diesem Ort eingerichtet.

Vielmehr erzählt das MJT mithilfe seiner Exponate kuroise Geschichten über historische Persönlichkeiten und merkwürdige Dinge sowie Anekdoten aus der Wissenschaftsgeschichte. In der Auswahl und Anordnung seiner Exponate gleicht es dabei – auch wenn es moderne Museumstechnologie verwendet – am ehesten einer Wunderkammer der Frühen Neuzeit, die naturwissenschaftliche, historische, künstlerische und wissenschaftsgeschichtliche Exponate ausstellt. So gibt es zum Beispiel das Skelett eines Maulwurfs, Gemälde von Hunden, die im Kontext der russischen Weltraumfahrt im All waren. Es finden sich Modelle, die Theorien des katholischen Universalgelehrten Athanasius Kircher aus dem 17. Jahrhundert skulptural umsetzen, Sammlungen von Miniaturkunst wie eine Obstkernschnitzerei oder Mosaike, die nur durch ein Mikroskop zu sehen sind, Modelle zum Verständnis frühneuzeitlicher Bühnenbaukunst im Theater, einen Ausstellungszyklus zum Leben und Werk des Erinnerungsforschers Sonnabend sowie zu seiner Verbindung mit der Sängerin Delani und vieles mehr. Was zunächst wie eine zufällige, abenteuerliche und wundersame Mischung wirkt, erweist sich bei näherer Betrachtung aber als Spiel mit einer Reihe von Diskursen, die fast alle die Funktion des Museums reflektieren, sein Potenzial testen und es zugleich feiern.

Betritt man das MJT, so zeigt es sich als ein Konglomerat von mehreren dunklen Räumen, die auf labyrinthische Weise miteinander verbunden sind. Das Museum ist verhältnismäßig klein, trotzdem kann man Stunden, wenn nicht Tage in seinen kryptisch wirkenden Räumen verbringen, was vor allem auch an den vielen Texten zu den Exponaten liegt, die auf Tafeln und Wänden zu lesen oder als Tonaufnahmen über Telefonhörer und Lautsprecher zu hören sind. Auch die einführenden Erläuterungen zum Museum sind als auditiver Text konzipiert, ergänzt durch eine Bildprojektion. Sie geben zwar eine Reihe von Informationen zur Geschichte des Museums, lassen aber immer noch keinen Rückschluss darauf zu, worum es in diesem Museum denn eigentlich geht:

Wie ein Wendemantel erfüllt das Museum eine doppelte Funktion. Auf der einen Seite bietet es der akademischen Gesellschaft einen spezialisierten Bestand an Relikten und Gegenständen, ausgesucht mit besonderem Augenmerk auf diejenigen Sammlungsstücke, die uns mit ungewöhnlichen oder eigentümlichen technologischen Qualitäten überraschen. Auf der anderen Seite wendet sich das Museum an die breite Öffentlichkeit, indem es den Besuchern eine greifbare Vorstellung vom Leben im Jura zu vermitteln trachtet.⁴

4 Der Begriff »Öffentlichkeit« legt nahe, dass es sich bei der Einführung um einen alten Text handelt, was irritiert, da das Museum Ende der 1980er-Jahre gegründet wurde. Die Wortwahl verweist aber schon auf das Spiel mit Zeitebenen, das für das MJT grundlegend ist, und eine Inszenierung von Historizität. Der Text ist der deutschen Übersetzung des Katalogtextes entnommen, die für die Dependance des Museums angefertigt wurde, die sich von 1994 bis 2002 im »Osthaus Museum« in Hagen befand: Das Museum of Jurassic Technology. In: MJT

Es erscheint zunächst einmal absurd, eine greifbare Vorstellung vom Leben in der Zeit des Jura vermitteln zu wollen; zumindest wenn es um menschliches Leben gehen soll, das es zu dieser Zeit noch nicht gab. In diesem Kontext stellt Mario Biagioli die These auf, dass es sich bei der Bezeichnung ›Jura‹ oder dem ›Jurassischen‹ eher um ein Denkmodell oder eine Form der Wahrnehmung handle als eine konkrete Zeitperiode: »The Jurassic seems to refer to an imaginary space parallel to but sharply distinct from modernity.«⁵ Dafür spricht auch – worauf Biagioli verweist –, dass in der Präsentation ›the Jurassic‹ zunächst als Zeit eingeführt wird, im Museum dann aber auf einer Karte als Ort zu finden ist. Die Formulierung »Leben im Jura« könnte also auch auf das Jura als geografische Formation hinweisen, allerdings gibt es keine Anhaltspunkte, die eine Nähe zum realen Kanton Jura oder dem Jura-Gebirge in der Schweiz bzw. in Frankreich nahelegen. Mehr noch: Auf der Karte dargestellt, soll es ein Land bezeichnen, das sich durch seinen Umriss schnell als Ägypten erkennen lässt. Es bleibt also rätselhaft.

Der Vergleich des Museums mit einem Wendemantel scheint treffend, allerdings weniger bezogen auf die Hinwendung zu einem gelehrten sowie einem öffentlichen Publikum als vielmehr in dem Sinne, dass das MJT zwei Seiten zu haben scheint: eine der Oberfläche, des Staunens und der Freude über die gezeigten Wunderlichkeiten, Erfindungen und Kunstwerke, und eine weiterführende, die Zweifel an dem Dargestellten aufkommen lässt und auf der der Besucher oder die Besucherin beginnt, die Exponate auf ihr weitergehendes Potenzial hin zu untersuchen. Denn nicht alle Informationen, die hier präsentiert werden, entsprechen der Wahrheit; nicht alle Exponate, die gezeigt werden, sind tatsächlich das, was sie darzustellen scheinen. Das MJT vermischt offensichtlich bewusst Faktualität und Erfindung. Es benutzt seine Exponate, um Geschichten zu illustrieren, zu untermauern oder sogar erst entstehen zu lassen. Auch wenn diese ›äußere Seite des Mantels‹ zunächst einmal – wie bei einer Allegorie – einigermaßen schlüssig wahrgenommen werden kann, können sich doch bald Zweifel und Irritationen einstellen:

Part of what allows for the meaningfulness of conventional museums and their exhibits is the assumption that they reference a true world ›out there‹. Visitors who

Gründungsgeschichte, S. 12-15, hier S. 12 (alle Schriften des MJT werden mit der jeweiligen Sigle [siehe Literaturverzeichnis] und Seitenangabe benannt und ab der nächsten Angabe in Klammern im Fließtext angegeben.) Siehe auch: The Foundations of the Museum. In: MJT Katalog, S. 13-17, hier S. 13: »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.‹« Der Schwerpunkt des Hagener Museums, sich mit Prozessen des Ausstellens zu beschäftigen, verweist noch einmal auf die Ausrichtung des MJT.

5 Biagioli 1995, S. 403.

carry this assumption into the Museum of Jurassic Technology find themselves deeply bewildered by the eclectic exhibits, which are often either poly-vocal or utterly inscrutable.⁶

Oder noch bündiger: »[T]he museum isn't what it says it is.«⁷

Auf der Oberfläche ist das MJT somit ein Museum, das Skurrilitäten ausstellt; auf einer weiteren Ebene – gewissermaßen der zweiten Seite des Mantels – eröffnet sich eine andere, abstraktere Rezeptionsmöglichkeit: Das MJT reflektiert in seiner Gesamtheit und in den einzelnen Exponaten und Ausstellungsteilen die Institution Museum mit ihren Facetten und Widersprüchen. Das Museum verweist auf Homogenität und Linearität, inszeniert aber eigentlich Heterogenität. Es scheint ein modernes Metamuseum zu sein, ein Museum über Museologie, wie Ralph Rugoff es formuliert,⁸ indem es an Diskursen über Dinge und ihre Wirkungskraft partizipiert: über das Sammeln und Ausstellen, über Erinnerung, über Bewahren und Archivieren, über die Produktion, Selektion und den Transport von Wissen sowie über die Prämissen ›Authentizität‹ oder ›Echtheit‹. Thematische und motivische Engführungen und Wiederholungen erzeugen ein Netz von Assoziationen, das einen Großteil der Exponate verbindet.⁹ Ein wichtiger Aspekt dabei ist das Geschichtenerzählen im Zusammenspiel und zum Teil im Gegensatz von Objekt und Text, bei dem Faktum und Fiktion bis zu ihrer völligen Nichtunterscheidbarkeit verwischen können.

Die Exponate im MJT sind größtenteils in Vitrinen präsentiert, aber auch in Dioramen, auf Sockeln oder an die Wand montiert. Die Anzahl der eingesetzten Medien ist dabei beträchtlich. So gibt es Filmsequenzen und Diapräsentationen, verschiedene Exponate können nur durch Lupen, Mikroskope oder Sichtfenster angeschaut werden. Zum Museum gehören ein Kino mit 14 Sitzplätzen, eine kleine Bibliothek, ein Museumsshop sowie ein Tearoom und ein Dachgarten. Darüber hinaus gibt es einige kleine, vom Museum publizierte Hefte bzw. Bücher und eine Homepage. All diese Elemente bilden ein Korpus, das einem Gesamtkunstwerk gleicht. Das Arrangement der Exponate, die Gestaltung der Vitrinen und die Inszenierung der Räume fügen sich zu einem umfassenden ästhetischen Ensemble zusammen. Die Schwere des Materials (zumeist dunkles Holz), die Kunstfertigkeit im Bau und der Gestaltung von Modellen, der Einsatz von Licht, der diese Eindrücke erst hervorbringt und an manchen Stellen die Objekte so organisiert, dass es wirkt, als würden sie aus sich heraus leuchten, erzeugen den Eindruck von Bedeutsamkeit und Schwere und haben eine enorme ästhetische Wirkung. Auch

6 Jansen 2008, S. 138.

7 Rugoff 1998, S. 70.

8 Ebd., S. 74.

9 Dies korrespondiert mit dem Motto der Kircher-Ausstellung: »The world is bound with secret knots.«

wenn sich hier wiederum einiges als nicht ganz echt erweist – der Raum mit der Ausstellung zu Athanasius Kircher besitzt einen Boden mit Intarsiengestaltung, die sich auf den zweiten Blick als Linoleum herausstellt; verschiedene Texttafeln zu Exponaten, die in dieser Form nicht älter als ein paar Jahre sein können, sind bis zur Unkenntlichkeit zerkratzt oder abgelöst –, vermittelt das Museum mit seinen dunklen Wänden und teilweise gewölbeartigen Durchgängen dennoch oder gerade deshalb eine Anmutung des Alten und Erhabenen, der Tradition im emphatischen Sinne. Dieser Eindruck eines Gesamtkunstwerks wird dabei dadurch unterstützt, dass die Erfahrung alle Sinne umfasst: Die Besucherin/der Besucher sieht die Exponate nicht nur durch die Inszenierung ihrer Beleuchtung; sein Rundgang durch das Museum wird zudem begleitet von einer Reihe von Geräuschen, die sich manchmal kakofonisch, aber immer dezent überlagern.¹⁰ Töne und Geräusche sind allgegenwärtig im MJT, sie werden aber in den einzelnen Teilen des Museums unterschiedlich genutzt bzw. ihnen kommt jeweils eine eigene Funktion zu. Die visuellen und akustischen Elemente tragen insgesamt dazu bei, eine sakrale Atmosphäre zu erzeugen; vor allem die Musik und die Beleuchtung, die einzelne Exponate strahlend hervorhebt, sie zum Teil schwebend erscheinen lässt oder Texte so arrangiert, dass ihre Schrift auf dunklem Hintergrund leuchtet. Darüber hinaus werden auch die weiteren Sinne der Besucherin/des Besuchers angesprochen. Ein Exponat enthält Geruchsproben (zumindest wird dies angekündigt), und mit Tee aus dem russischen Teezimmer kann die Besucherin/der Besucher im Dachgarten, der sich als Nachbau eines römischen Säulengangs mit weißen Tauben und allerlei anderen Vögeln präsentiert, in einer Welt zwischen römischer Antike und Grimms Märchen sowie einem kleinen Hauch von Disneyland die verschiedenen Eindrücke auf sich wirken lassen. Sogar die Toilettenräume entsprechen in ihrer Ausgestaltung dieser Anlage des Museums.

Vor allem in der Auswahl seiner Exponate und ihrer Inszenierung zu einem Erlebnis, in dem die verschiedensten Dinge als Teile eines Kontinuums erscheinen, zeigt sich die Ähnlichkeit mit den Wunderkammern der Frühen Neuzeit. Über die strukturelle Verbindung dieser Wunderkammern mit dem MJT ist viel geschrieben worden. Laurence Weschlers Erfahrungsbericht, die ausführlichste Untersuchung, die es zu dem Museum gibt, trägt die Vorform des modernen Museums sogar in ihrem Titel »Mr. Wilsons Wunderkammer«¹¹. Auch das Museum selbst verweist

¹⁰ So hört man das Gluckern, Klopfen und Quietschen verschiedener technischer Apparate, ein Glockenspiel aus dem Raum zu Kircher, leises Donnergrollen in der Ausstellung »Tell the Bees« und vor allem wird man begleitet von klassischem Gesang, einem Element der »Delani/Sonnabend Halls«.

¹¹ Weschler 1998.

immer wieder auf diesen Kontext der frühneuzeitlichen Lust am Sammeln, Zeigen und Klassifizieren.¹²

Getreu dem Motto des Museums – »[t]he learner must be led always from familiar objects toward the unfamiliar; guided along, as it were, a chain of flowers into the mysteries of life« – scheint das MfT die Besucher:innen zu genau solch einer Bewegung anzuleiten: Vom Wahrnehmen und Wundern, zum Zweifeln und damit zu einer intellektuelleren und abstrakteren Auseinandersetzung mit dem MfT und der Institution Museum und ihren Möglichkeiten. Einen wichtigen Stellenwert nehmen in diesem Zusammenhang die Kategorien von Echtheit und Authentizität ein.

Echtheit und Authentizität – Vorbemerkungen zur Konzeption des Fakes

Das Museum als Institution gilt vielfach als Garant für Echtheit. Zu den grundlegenden Standards¹³ eines Museums gehört es, dass die Exponate und Informationen, die präsentiert werden, ›wahr‹, ›echt‹, ›auratisch‹ oder zumindest ›authentisch‹ sind.¹⁴ Das Zusichern dieser Eigenschaften ist das, was in der Einleitung als ›Geschäftsbedingung‹ zwischen dem Museum und seinen Besuchern bezeichnet wurde. Diese Bedingung konstituiert den ›musealen Pakt‹,¹⁵ den man als die Grundkonstante eines jeden Museumsangebots verstehen kann. Diese Konstante und die beglaubigende Rahmung des Ortes »Museum« erzeugen eine Art Vorschussvertrauen in das, was an diesem Ort gezeigt und mitgeteilt wird:

Die Ausstellung bietet eine Rahmenstruktur für zwar bereits vorhandene Objekte oder Prozesse, die anlässlich ihrer Integration in eine Ausstellung erst sichtbar werden. So gesehen ist eine Ausstellung eine Beglaubigungsordnung oder ein Ort der Realitätsproduktion: Man sieht, dass Dinge wirklich existieren, von denen man vorher vielleicht nur gehört hat, man sieht Dinge zum ersten Mal oder begießt ihnen wieder, man erlebt eine Aktion, von der man später berichten kann, dass sie tatsächlich stattgefunden habe.¹⁶

12 Dies scheint ein wenig erstaunlich: Ein Museum in Los Angeles verweist auf seinen historischen Bezugsrahmen, der dem alten Europa entspringt. Dieser verschobene Raum-Zeit-Bezug zeigt sich nicht nur in dem Ausgestellten (was der Kern eines jedes Museums ist: Fremdes und Zurückliegendes zu zeigen), sondern in seinem Referenzrahmen, seiner Struktur. Diese Verschiebung verortet es von Beginn an im postmodernen Diskurs. Andererseits ist natürlich Europa ein Herkunfts- und Ursprungsbezug zumindest der weißen angloamerikanischen Bevölkerung.

13 Vgl. Standards für Museen 2006, S. 20.

14 Vgl. Klein 2004, S. 80.

15 In Anlehnung an Philippe Lejeunes literaturwissenschaftliche Begriffsprägungen »le pacte romanesque/le pacte autobiographique« (1994).

16 Locher 2002, S. 18.

Mit dieser ›Beglaubigungsordnung‹ arbeitet auch das MJT. Getragen durch die Autorität der Institution Museum, werden die Mittel des Museums und die Präsentation innerhalb des Museumsraumes zu Medien der Verifizierung des Dargestellten bzw. zu Hilfsmitteln der Auratisierung, auch – oder gerade – wenn es sich bei den gezeigten Exponaten um Fakes handelt. Das MJT vollzieht somit zwei gegensätzliche Bewegungen: Es spielt mit den Konstanten Wahrheit und Authentizität und setzt sie außer Kraft; gleichzeitig beruft es sich aber auf die Autorität des Museums und stützt das Vorschussvertrauen der Besucher:innen durch Mittel der Authentisierung.

In der Nutzung des Fakebegriffs bezieht sich diese Studie unter anderem auf die Definition von Stefan Römer. Römer bezeichnetet in seiner Untersuchung »Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung«¹⁷ mit dem Fake eine künstlerische Strategie und ein Produkt, das sich zwar auf ein Vor-Bild oder Original bezieht, gleichzeitig aber die Kategorien von Original und Fälschung außer Kraft setzt. Das englische Wort »Fake« steht so verstanden nicht für Täuschung oder Verschleierung, sondern meint ein »augenzwinkernd implizierte[s] konspirative[s] Wissen um einen geschickten, witzigen Akt der Täuschung«, es kennzeichnet eine »künstlerische Strategie, die sich von vornherein selbst als Fälschung bezeichnet«¹⁸. Dem Fake kommt ein doppelter Status zu, denn es ist gleichzeitig ein originales Kunstwerk und eine Fälschung.¹⁹ Römer bezieht sich in seiner Untersuchung auf die bildende Kunst, spricht deshalb auch immer wieder von einem ›Bild-zu-Bild-Verhältnis‹, trotzdem wendet er seine Theorie auch auf Unternehmen und Institute an (in einem Kapitel auch auf das MJT, das er in seiner Gesamtheit als Fake wahrnimmt).²⁰ Ein wichtiges Kennzeichen des Fakes ist demnach, dass es als Reproduktion dieses Bild-zu-Bild-Verhältnis mitteilt und nicht auf einer betrügerischen Absicht beruht. Es ist zwar »semiotisch explizit auf ein Vor-Bild [zu] beziehen, verlässt aber die Funktion eines Originals, das auf der Annahme basiert, daß ein Bild eine ursprüngliche, einmalige Schöpfung sei«²¹. Demnach ist das Fake immer selbstreflexiv in Bezug auf sein Material und reflektiert so die Rahmenbedingungen seiner Entstehung mit.²² »Die künstlerische Praxis besteht deshalb nicht allein in ihrer Bildfindung, sondern in der strategischen Überprüfung des Darstellungs- und Repräsentationssystems der Kunst. Mittels der Kontextverschiebung des Bild-zu-Bild-Verhältnisses wird somit eine

17 Römer 2001.

18 Ebd., S. 14.

19 Vgl. ebd., S. 17.

20 Vgl. ebd. (Kapitel »Die Wunderkammer: The Museum auf Jurassic Technology«, S. 251-267) Römer bezieht sich dabei hauptsächlich auf die ehemalige Zweigstelle des MJT im »Osthaus Museum« in Deutschland.

21 Ebd., S. 85.

22 Vgl. ebd.

Identitäts- und Institutionsdifferenzierung hervorgerufen.²³ Römer beschreibt das Fake als eine »Aneignung der Kunst durch die Kunst« und damit vielleicht als eine »Ablösung von einer auf Mimesis fixierten Kunstvorstellung«²⁴. Dieser Umgang des MJT mit dem Gedanken eines Originals oder einer Quelle im Sinne einer vorgängigen Autorität wird in dieser Studie genauer untersucht, denn in dem Museum werden Zitate in andere Zusammenhänge gesetzt, verschiedene Zeitebenen kombiniert und es wird frei mit bibliografischen Angaben und Quellen umgegangen. Die philosophische Konzeption des Scheins in diesem Sinne ist laut Römer nicht hilfreich für eine Untersuchung des Fakes:

Während der Begriff des Scheins die Erkennbarkeit der Wahrheit problematisiert, hinterfragt das Fake die Konzeption von Theorie und Geschichtsschreibung, die der Suche nach Ursprüngen zugrunde liegt, die eigenen hierarchische Positionierung dazu und den Zusammenhang zwischen dem Begriff des Originals und seiner Institutionalisierung.²⁵

Martin Doll dagegen wertet in seiner Studie »Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens« den Begriff des Fakes etwas anders. Als Gegenstände dienen ihm aber auch weniger Kunstwerke, sondern vor allem Texte literarischer und journalistischer Art. Während Römer Praktiken untersucht, die »den Akt des Plagiierens und Fälschens von vornherein offen ausstellen«²⁶, widmet sich Doll stärker dem Zeitaspekt des Fakes, indem er davon ausgeht, dass ein Fake eine Fälschung ist, deren späteres Aufdecken von Anfang an mitgedacht, aber noch nicht offensichtlich, nicht öffentlich sei.

Im Deutschen hingegen lässt sich das Fake als eine Verfahrensweise des Fälschens bestimmen, in der die Aufdeckung oder Enttäuschung nicht wie beim Letzteren [der Fälschung] als akzidentiell, sondern als konstitutiv einzustufen ist. Während Fälschungen somit daraufhin angelegt sind, möglichst unentdeckt zu bleiben und vom Fälscher selbst nicht aufgedeckt zu werden, ist genau dies nach einer kurzen Zeitspanne beim Fake der Fall. [...]

Damit etwas sinnvoll als Fake bezeichnet werden kann, muss es also zu einem bestimmten Zeitpunkt den Status der Täuschung (*deceit*), der Irreführung (*deception*) oder der Fälschung eingenommen haben, der dann – meist nach kurzer Zeit – vom ›Urheber‹ selbst *ex post* dementiert wird. Fakes können somit nur dann ausreichend beschrieben werden, wenn man ihre Prozesshaftigkeit und damit verbundene Statuswechsel in den Blick nimmt.²⁷

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 16.

²⁵ Ebd.

²⁶ Doll 2012, S. 25.

²⁷ Ebd., S. 24f.

Dieses Element der Zeit findet sich im MJT in erster Linie in der Rezeptionsleistung der Besucher:innen, die im Verlauf ihres Museumsbesuches einzelne Exponate als Fakes entlarven. Allerdings sind die Anzeichen für diese meistens schon in der Inszenierung der Gegenstände und Ausstellungen selbst angelegt. Das Prozesshafte dieser Aufdeckung lässt sich anhand beispielhafter Exponate des MJT zeigen.

Nach Tobias Wall nutzt das MJT eine Weiterführung bzw. »Neuformulierung«²⁸ des künstlerischen Konzepts des Fakes. Wall verweist dabei auf Norman Daily, der dieses Schema schon 1974 entwickelte: Daily stellte meist selbstgefertigte Objekte einer fiktiven, fremdartigen Kultur, der Llhuros, aus; ähnlich wie auch Klaus Heid (2000) Relikte des von ihm erfundenen Khuza-Volkes. Inwieweit dies eine Neuformulierung darstellt, führt er allerdings nicht aus.²⁹ Wichtig erscheint allerdings, dass die Ausstellungen im MJT in den seltensten Fällen reine Fiktionen oder Erfindungen darstellen, sondern immer Anknüpfungspunkte zu unserer empirischen Wirklichkeit herstellen und somit Realität und Fiktion vermischen. Vielleicht ist es auch dieser Aspekt der Vermischung, den Wall als neu bezeichnet. Eben diese Schnittstellen erscheinen für eine Untersuchung relevant. Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie genau das MJT seine Fakes einsetzt oder möglicherweise selbst als Fake fungiert und mit welcher Funktion bzw. Intention dies geschieht.

Mit dem Prinzip des Fakes korrespondiert schlussendlich auch, dass das MJT eine Reihe von Darstellungsprinzipien nutzt, bei denen es um den Einsatz fremden Materials geht: Hier lassen sich vor allem die Collage und das Zitat nennen, die Grundlage vieler Exponate und Ausstellungen sind. Beide Prinzipien können sich auf Texte, Bilder oder dreidimensionale Objekte beziehen und lassen sich als eine Form der Dekonstruktion und Neustrukturierung bzw. Kombination von Vorgefundenem beschreiben.

Das Museum erschafft als Institution zunächst einmal einen Rahmen des Vertrauens, des Abgesicherten. Als Verifizierungsstrategien und -mittel lassen sich innerhalb dieses Rahmens eine Reihe von Vorgehensweisen zusammenfassen, die das MJT nutzt, um seine Inhalte zu authentisieren:

Texte: Im Museum werden die zeigenden Medien, die Exponate, »von erläuternden Medien flankiert«.³⁰ Dazu gehören die Texte. Im MJT erfüllen sie zum einen diese erläuternde Funktion, dienen aber auch dazu, etwas zu behaupten und Dinge erst hervorzubringen. Die potenzielle Mehrdeutigkeit der Exponate wird eingegrenzt und durch beigelegte Erläuterungen oder Benennungen in eine Richtung

28 Wall 2006, S. 256.

29 Vgl. ebd.

30 Klein 2004, S. 99.

geleitet.³¹ Die Autorität des gesprochenen und vor allem des geschriebenen Satzes hilft, prägnante, punktuelle Seinszuschreibungen zu machen, ein festlegendes »So-ist-es«. Im Sinne der Sprechakttheorie nach Searle müssten Texte im Museum eigentlich der Gruppe der ›Repräsentiva‹ entstammen: Sie informieren, beschreiben, klassifizieren und bilden damit sprachlich die Welt ab. Ebenso ist es aber auch möglich, sie im Museum zum Zweck der ›Deklaration‹ zu nutzen, als Sprechakt, der definiert, benennt, auch eine Entscheidung trifft. Während es bei den ›Repräsentiva‹ also darum geht, dass die Worte den Tatsachen entsprechen – wovon man im Museum ausgeht (der Text gibt wieder, was das Exponat ausmacht) –, können Sprachhandlungen, wenn sie in Form der ›Deklaration‹ genutzt werden, aber auch die Welt entsprechend dem Gesagten verändern.³² »Das Definitionsmerkmal dieser Klasse besteht darin, dass der erfolgreiche Vollzug dieser Sprechakte ihren propositionalen Gehalt mit der Wirklichkeit zur Deckung bringt.«³³ Demnach können die Objekte über den Text zu dem werden, als was sie benannt sind. ›Deklarationen‹ werden vor allem in Institutionen vollzogen, somit von der jeweiligen Institution gerahmt und gestützt. »Eine bestimmte institutionelle Tatsache *p* wird eben dadurch herbeigeführt, dass ein Vertreter der entsprechenden Institution erklärt, dass *p* besteht.«³⁴ Im Falle der Museumstexte könnte man sie als schriftliche Fixierung einer Aussage der Ausstellungsmacher werten. Texte sind in der Regel die wichtigsten Autoritäten im Museum, auf die sich die Besucher:innen gewöhnlich verlassen.

Inszenierungsmittel: Beleuchtung, Sockel, Rahmen und Ähnliches sind gebräuchliche Museumsmittel, die das Exponat zeigen, hervorheben, es in die Sichtbarkeit rücken. Martin R. Schärer definiert sie als Mittel, die »einer In-Szene-Setzung der Objekte/Exponate und damit der Ausstellungsbotschaft«³⁵ dienen. An anderer Stelle werden sie auch »Werkzeugobjekte«³⁶ genannt, was noch einmal ihre zuarbeitende Funktion in den Vordergrund stellt: Sie verfolgen in der Regel keinen Selbstzweck, sondern stehen im Dienst des Exponats und der Ausstellungsbotschaft, sind Hilfsmittel im Wortsinn. Durch die Hervorhebung des Exponats suggerieren und evozieren sie Wert und Bedeutsamkeit, da in der Regel nur solche Objekte gezeigt werden, die auch etwas aussagen können bzw. besonders und herausragend sind – in ästhetischem, historischem oder ökonomischem Sinne. Für

³¹ Vgl. ebd., S. 99.

³² Vgl. Hindelang 2010, S. 44ff.

³³ Searle nach ebd., S. 46.

³⁴ Ebd.

³⁵ Schärer 2003, S. 106.

³⁶ Klein bezieht sich hierbei auf Severin Heinisch, Schärer weist den Begriff Anna Schober zu (2004, S. 101; Schärer 2003, S. 107).

das optische Herausragen sorgen die Inszenierungsmittel, die im MJT oftmals dazu dienen, das Exponat spektakulär und dramatisch in Szene zu setzen, durch Beleuchtung, Ton (z.B. in den »Delani/Sonnabend Halls«, in der Kircher-Ausstellung), entsprechende Vitrinen (z.B. in »Tell the Bees«) oder technische Apparate und multimediale Inszenierungen.

Das Alte: Vielfach beschworen wird im MJT auch die Autorität des (vermeintlich) Alten. Dazu gehören Abnutzungsspuren an Texten oder Vitrinen, die zum Teil fingiert erscheinen (und sich damit schon wieder in den Bereich des Fakes einordnen), sowie historische Zitate und Bezüge in Inhalten, Architektur und Gestaltung. Die Tatsache, dass etwas schon lange Zeit vorhanden ist, scheint dessen Relevanz und Kanonisierung zu verstärken. Eine Strategie des MJT in Bezug auf das Alte ist es, anzugeben, dass etwas so weit in der Vergangenheit liegt und so unsicher überliefert sei, dass es kaum zu überprüfen bleibt. Dazu gehört, dass in vielen Exponaten betont wird, dass das Dargestellte eigentlich vergessen sei und nur an dieser Stelle rehabilitiert würde. Dies zeigt sich als effektive rhetorische Strategie: Wenn sich niemand erinnert (außer dem MJT oder seinen Quellen), wer kann dann überprüfen, ob das Erzählte wahr oder erfunden ist? Auch der Verweis auf die eigene Historie, den eigenen Gründungsmythos, bedeutet nichts anderes, als sich in der Vergangenheit zu verorten, das Eigene in den Kontext von etwas Größerem zu stellen, und evoziert Bedeutsamkeit weit über den augenblicklichen Besuch des Museums hinaus. Diese Frage nach dem Ursprung wird im MJT an verschiedenen Orten im Museum gestellt.

Wissenschaft: Verweise auf die Wissenschaft und der Gebrauch eines wissenschaftlichen Sprachduktus lassen das Dargestellte zunächst einmal glaubhaft wirken. Viele der einzelnen Ausstellungen beziehen sich auf (vermeintliche oder tatsächliche) wissenschaftliche Erkenntnisse oder wissenschaftlich relevante Personen. Dazu gehören die Delani/Sonnabend-Ausstellung, die Auseinandersetzungen mit dem Mikroskop, der Ausstellungsteil zu Kircher, aber auch der im Weiteren nicht genauer analysierte Teil der Dauerausstellung, der sich vor allem mit naturwissenschaftlichen Themen auseinandersetzt (beispielsweise mit der Stinkameise oder den Röntgenstrahlen von Fledermäusen). Auch die eigene kleine Schriftenreihe des MJT eröffnet offenbar einen Rahmen des Wissenschaftlichen und des Verbürgten. Auch hält sich die Reihe generell an die Publikationskonventionen von wissenschaftlichen Texten oder Büchern (siehe Anhang 3 und Anhang 4). Der Herausgeber, die »Society of Diffusion of Useful Information«, wird genannt, ebenso Publikationsorte und Auflagen. Nur beginnt in diesem Fall die Fiktion schon beim Paratext, der eigentlichen Grenze zur Fiktion.³⁷ Zum Hervorrufen des Anscheins

37 So funktionieren diese Angaben zum einen beglaublicg, sind zum anderen jedoch aberwitzig in ihrer Übertreibung. Zum Beispiel wird eine Vielzahl an Publikationsorten aus aller Welt angegeben: »Billings, Bogota, Bhopal, Beirut, Bowling Green, Buenos Aires, Campton,

von Wissenschaftlichkeit dient auch das Zitieren, das in unterschiedlichsten Formen als ein Arbeits- und Darstellungsprinzip des MJT gelten kann. Zum Zwecke der Verifizierung des Gezeigten lässt sich das Zitat als Methode lesen, Autoritäten zu befragen und zurate zu ziehen. Insgesamt eröffnet der wissenschaftliche Referenzrahmen ein Bezugssystem des Glaubhaften, der Validität und des Versicherten.

All diese Mittel und Strategien sollen Glaubhaftigkeit erzeugen, die dann allerdings oftmals in einem weiteren Schritt wieder infrage gestellt oder dekonstruiert wird. Wie genau das in den einzelnen Ausstellungen aussieht, wird im Weiteren anhand der Themenbereiche »Konservierte Welt«, »Machtvolle Dinge«, »Zeigen und Sehenlassen« betrachtet.

Konservierte Welt

Im Museum steht die Welt still. Das zeigt der literarische Umgang mit dem Museum immer wieder. In Beat Brechbühs Gedicht »Historisches Museum« z.B. wird eindrücklich eine Perspektive auf die Institution formuliert, in der Dinge nebeneinanderstehen – steril, ohne Kontext, vereinzelt, willkürlich, fast tot. Was zählt, sind die Daten und Namen, vermeintliche Fakten, die die Gegenstände erläutern, sie in einen Zusammenhang einordnen, sie zurechtstutzen.

Beat Brechbühl
Historisches Museum

Kleider, Waffen, Requisiten.
 Fahnen.
 Wandteppiche, Kücheneinrichtungen, Zahlen.
 Schlachtpläne.
 Daten, Namen,
 Namen. Alles sauber;
 weißer geht's nicht.

Und die anderen?
 Die außerhalb der Zahlen?

Dayton, Dar es Salaam, Düsseldorf [...]« (siehe Anhang 3 und Anhang 4). Die herausgebende Society existiert nicht (aber eine mit ähnlichem Namen), und auch viele Zahlen, die erscheinen, wie z.B. die Nummerierung der Bände und einzelnen Schriften, sind willkürlich. So gibt es »Vol IV, No 2, Guide Leaflet No. 5«, »Vol V, No. 5, Guide Leaflet No. 3« usw., bei insgesamt nur vier Heftchen. Die zweite Angabe gibt es sogar doppelt (siehe auch Literaturverzeichnis) – Beglaubigungs- und Verwirrungsstrategie zugleich.

Und alle anderen?

Ich verlasse dieses Haus mit
2 Kilo Brot unter dem Arm.³⁸

In Brechbühls Aufzählung erscheint das Museum als versteinerte Gegenposition zum Leben, welches erst in den letzten beiden Zeilen durchscheint: in der subjektiven Handlung des Verlassens und in der Lebensgrundlage Brot. Beides stellt einen Kontrast zu dem vorher Geschilderten dar. Die konservierte Welt des Museums besitzt all die im Gedicht aufscheinenden Konnotationen: Konservieren bedeutet stillstellen, aber darüber hinaus auch bewahren und überdauern, also einen Kampf gegen die Zeit.

Da aber das Museum und die in ihm aufbewahrten Objekte keineswegs aus der Zeit fallen, aus den ihnen von ihrem Material her und der Art der Präsentation inhärenten Verfallsprozessen, bedarf es der Konservierung, des Abtötens der Keime für Veränderung, des Abschlusses gegen die Umgebung.³⁹

Konservieren bedeutet also immer auch Schutz vor Veränderung und somit auch Sicherung vor dem Vergehen und damit Nachhaltigkeit; einen Schutz, der mit der Entfernung aus dem Leben, aus Handlungszusammenhängen korrespondiert. Dabei stellt sich unablässig die Frage, was konserviert wird und aus welchen Gründen. Auch Brechbühl fragt nach den Gesetzmäßigkeiten von institutionellem Erinnern:

Und die anderen?
Die außerhalb der Zahlen?
Und alle anderen?

Bewahrt und geschützt wird ein Gegenstand – mit ihm verbunden auch ein Sachverhalt –, dem zugesprochen wird, Zeuge und Zeugnis von historischen, politischen, gesellschaftlichen Ereignissen und auch von Personen zu sein, denen eine bestimmte Leistung zugeschrieben wird. Der Wert eines Gegenstandes wird somit festgelegt durch die machtpolitischen Zusammenhänge, gesellschaftlichen Vorstellungen und diskursiven Strukturen.

Nach Krzysztof Pomian sind alle Museumsdinge zunächst einmal »Semiophoren«: Dinge ohne Nützlichkeit, reine Bedeutungsträger, in denen je nach Standpunkt und Interesse unterschiedliche semantische Konstanten gesehen werden können. Sie dienen dazu, »das Unsichtbare [zu] repräsentieren«⁴⁰. Alexander Klein erweitert dieses Konzept noch einmal: »Das Entscheidende am Unsichtbaren, auf

38 Brechbühl 1993, S. 160.

39 Pazzini 1989, S. 124.

40 Pomian 2013, S. 50.

das Alte Objekte verweisen, ist nicht, dass es nicht gesehen werden kann, sondern dass es für uns nicht verfügbar ist.«⁴¹ Als Gründe für die Unverfügbarkeit nennt er einen beträchtlichen materiellen Wert, die Zugehörigkeit zur Vergangenheit und die Tatsache, dass etwas nicht konkret genug ist, um wahrgenommen zu werden.⁴² Er schlussfolgert: »Museale Bedeutungsträger führen uns das vor Augen, was wir nie und nimmer haben können. Sie verweisen auf eine Fundamentalbestimmung unserer Existenz, nämlich auf unsere Endlichkeit.«⁴³ Im Umgang mit dem konservierten Objekt, das zum Bedeutungsträger wird, kommen im Museum die Aufgaben des Sammeln und Ausstellen hinzu, verbunden mit der Funktion des Erinnerns, welche immer auch einhergeht mit dem Vermeiden von Vergessen – pathetisch gesprochen mit der Abwendung des Todes. Trotzdem bleibt das Museum aber strukturell doch zugleich stets unabwendbar mit Vergessen und Tod verbunden.

Sammeln und Ausstellen – Ursprünge des Museums

Zu den grundlegenden Aufgaben eines jeden Museums gehört das Sammeln und Archivieren auf der einen Seite, das Zeigen und Ausstellen sowie das Informieren und Bilden auf der anderen Seite. So steht am Beginn einer Ausstellung meistens eine Sammlung oder ein Sammler bzw. ein kuratorischer Gedanke.⁴⁴ Sammeln (und auch Kuratieren) bedeutet, Gegenstände »aus einem Zustand der räumlichen Zerstreuung in einen Zustand der räumlichen Konzentration«⁴⁵ zu überführen. Hinter dem Sammeln steckt in der Regel eine Person mit einem Erkenntnisinteresse, einer Leidenschaft, einem Fetisch. Beim Sammeln geht es immer um die Suche nach dem nächsten Stück, das in die nach einem oder mehreren Merkmalen festgelegte Reihung passt, um eine angestrebte Vervollständigung, die meist

41 Klein 2004, S. 41. Er nutzt hier den Begriff des »Alten Objekts« nach Jean Baudrillard, der damit Objekte bezeichnet, ähnlich wie Pomian die Semiotopen, die einem funktionalen Kontext entzogen sind und der Aufgabe dienen, »Zeugnis, Andenken, Nostalgie und Evasion« zu sein: »Das alte Objekt dagegen ist in seinem Verhältnis zur Vergangenheit ausschließlich mythisch. Es hat keine praktische Inzidenz mehr, es steht nur noch da, um ›anzudeuten‹. Es ist astrukturell, verneint die Struktur und weist entschieden primäre Verrichtungen von sich ab. Trotzdem kann man es nicht als afunktionell bezeichnen oder einfach als dekorativ, denn es hat eine ganz bestimmte Aufgabe im System zu erfüllen: Das alte Objekt stellt nämlich die Dimension der Zeit und der Dauer dar.« (Baudrillard 2007, S. 95f.)

42 Vgl. Klein 2004, S. 41.

43 Ebd.

44 »Normalerweise steht bei der Schaffung eines neuen Museums eine Sammlung im Vordergrund; es liegen aber auch andere Erfahrungen vor: Aufbau aus einer Ausstellung oder aus einem thematischen Konzept mit anschließender Sammlungsvermehrung.« (Schärer 2003, S. 79)

45 Klein 2004, S. 63.

aber nicht erreicht werden kann. Der Wert eines Gegenstandes ergibt sich dabei aus der »Einbettung in den Gesamtzusammenhang des Gesammelten«⁴⁶. Die Topoi, die der Figur des Sammlers zugeschrieben werden, reichen vom Retter der materiellen Welt vor der Nichtexistenz über die Vorstellung des Sammlers als Ordnungsinstanz in einer chaotischen Welt bis zum Bild des Sammlers als exzessivem Liebhaber auf der Jagd nach dem begehrten Objekt.⁴⁷

Diese Figurationen des Sammelns werden in den Themenbereichen des MJT häufig mitgedacht. So stellt das MJT eine Reihe von Sammlern vor, bekannter oder privaterer Art, unter ihnen z.B. auch Athanasius Kircher, dem eine ganze Ausstellung gewidmet ist. Fast jeder Ausstellungskomplex ist gekoppelt an die Geschichte eines Menschen, der die gezeigten Dinge gesammelt haben soll oder dessen Sammlung in irgendeiner Form mit dem Gezeigten zusammenhängt. Die Objekte werden also häufig in ihrer Beziehung zu einer Person, deren Ordnungssystem und deren Fokus ausgestellt; damit wird gezeigt, dass hinter jeder Sammlung und jeder Ausstellung ein Mensch steht, der diese Dinge ausgewählt und gewichtet hat und für ihren Kontext sorgt. So resümiert die Museumstheoretikerin Susan Pearce zu Museumssammlungen generell:

All museum collections have three things in common: they are made up of objects [...] ; the objects within them come to us from the past; and they have been assembled with some degree of intention (however slighty) by an owner or curator who believed that the whole was somehow more than the sum of its parts.⁴⁸

Ausstellen heißt demnach, den Komplex des Gesammelten – und damit auch wieder den der Erinnerung – einer größeren Gruppe zugänglich und nachvollziehbar zu machen; der oftmals privaten und geschützten Sammlung kommt in der Ausstellung ein kommunikativer und öffentlicher Gesichtspunkt zu. Ausstellen bedeutet damit immer auch, eine Botschaft zu produzieren, und nicht nur reines Präsentieren⁴⁹ oder gar so etwas wie Objektivität. Auf diese Weise heißt es, eine Lesart eines zunächst vieldeutigen Objektes festzulegen bzw. die Vieldeutigkeit einzuschränken.⁵⁰ Das Zeigen in einer Ausstellung trägt somit »zur Konstituierung des Gegenstandes selbst bei«⁵¹. »Die Ausstellung macht Objekte einzigartig, die einst nur eine Sache unter vielen waren, enthebt die Dinge ihrer Gebrauchsfunktion,

46 Ebd.

47 Siehe Untersuchungen zum Sammeln aus unterschiedlichen Disziplinen u.a. A. Assmann 1998; Rogan 1996; Sommer 1999.

48 Pearce 1992, S. 7.

49 Vgl. Locher 2002, S. 18.

50 Das geschieht vor allem auch durch das Hinzufügen von Texten und Kontexten. Denn das reine Zeigen des Gegenstandes bleibt polysem: »Aussagen, die man durch das Zeigen von Gegenständen treffen kann, sind stets uneindeutig.« (Götz 2008, S. 595)

51 Klein 2004, S. 51.

um sie als Gegenstände der Reflexion zu nutzen, und überführt die Objekte vom privaten, kommunikativen ins öffentliche, kulturelle Gedächtnis.«⁵²

Aus privaten Sammlungen sind historisch gesehen die ersten institutionellen Ausstellungen – also Museen – entstanden. Wie der Sammler immer nach dem Ursprung bzw. der Herkunft seiner Objekte fragt, so lassen sich viele heutige Museen auf Sammlungen zurückführen. Auch für das MJT stellt Stefan Römer fest: Die Objekte werden »entweder über ihren obskuren Status oder ihre Ursprungsgeschichte charakterisiert«⁵³. Generell spielen Ursprung und Herkunft im Museum und vor allem im Kontext der Frage nach Authentizität eine wichtige Rolle: eine Frage, mit der das MJT immer wieder spielt. Für seine eigene Geschichte verweist dieses Museum auf verschiedene Ursprünge, die sich unter den drei strukturell unterschiedlichen Bezugspunkten »Arche«, »Wunderkammer« und »Gründungsmythos« subsumieren lassen, unter einem biblisch-symbolischen, einem strukturell-historischen und einem persönlich-institutionsgeschichtlichen Aspekt.

Genealogie I: die Arche

Wer das MJT durch den Buch- und Geschenkeladen betritt, sieht als eines der ersten Ausstellungsstücke ein Modell der Arche Noah. Dieses Holzmodell ist in Kleinarbeit gefertigt und zeigt an einer Seite einen Einblick in den Rumpf des Schiffes. An der Wand über dem Modell ist ein biblischer Stammbaum angebracht. Von Adam und Eva bis hin zu Noah und seinen Kindern. Es scheint also um genealogische Zusammenhänge zu gehen. Auf der Plakette mit der Angabe, womit die Besuchenden es hier zu tun haben, ist auch der Maßstab des Modells angegeben. Die Genauigkeit der Zahlen bzw. Maße hat keinen anderen Zweck, als die Besucher:innen des Wahrheitsanspruchs des Dargestellten zu versichern. So erscheint der Verweis auf den Maßstab eines Modells zunächst einmal als Beleg dafür, dass sich die Erbauerin/der Erbauer mit dem Original auseinandergesetzt und dieses exakt umgesetzt, verkleinert oder vergrößert hat. Gleichzeitig kann es aber zur Arche Noah kein entsprechendes Original geben und die vermeintliche Strategie zur Verifizierung der Information wird im selben Schritt zur Entlarvung des Ganzen als Fake. Verwundert steht der Besucher oder die Besucherin vor dem Exponat: Es ist möglich, dass das Modell einen Maßstab haben soll, dass es eine Referenzquelle gibt, auf die man sich bezieht. – Aber ja, in der Bibel werden ganz genaue Angaben zur Größe der Arche Noah gemacht:

Da sprach Gott zu Noach: Ich sehe das Ende aller Wesen aus Fleisch ist da; denn durch sie ist die Erde voller Gewalttat. Nun will ich sie zugleich mit der Erde verderben./Mach dir eine Arche aus Zypressenholz! Statte sie mit Kammern aus, und

52 Thiemeyer 2012, S. 52. Thiemeyer bezieht sich hier auf Hilde Hein und Jan Assmann.

53 Römer 2001, S. 254.

dichte sie innen und außen mit Pech ab!/So sollst du die Arche bauen: Dreihundert Ellen lang, fünfzig Ellen breit und dreißig Ellen hoch soll sie sein./Mach der Arche ein Dach, und hebe es genau um eine Elle nach oben an! Den Eingang der Arche bringe an der Seite an! Richte ein unteres, ein zweites und ein drittes Stockwerk ein!⁵⁴

Allerdings ist auch diese Quelle wieder ein Text, ein Mythos, eine Geschichte. Die Qualität des Exponats besteht darin, dass man es nicht bestimmen kann: Ist es eine Fälschung, die originalgetreue Rekonstruktion des Gegenstandes einer – je nach Auffassung göttlichen wahren oder fiktiven – Geschichte? Und was sagt die detaillierte Angabe über den Text aus? In jedem Fall stellt es ein Spiel mit dem (Un-)Glaubwürdigem dar. Aber genau an diesem Einstiegspunkt erlangen die Besuchenden schon einmal drei wichtige Einsichten über das MJT: Es nimmt jede Form von Geschichte(n) sehr ernst, zugleich spielt es ständig mit der Balance zwischen der Verifizierung seiner Aussagen und ihrem gleichzeitigen Unterlaufen, und es thematisiert das Verhältnis von Original und Kopie, Echtheit und Fälschung.

Als Motiv taucht die Arche Noah im Museum immer wieder auf, gleichzeitig ist sie aber auch eine Denkfigur. In der gegenüber dem Modell befindlichen Einführungspräsentation (bzw. dem einleitenden Text im Katalog) erfährt man, wie im MJT die Arche gelesen wird: als das erste und »vollständigste Museum für Naturgeschichte, das die Welt je gesehen hat«⁵⁵. Hier zeigt sich schon eine der wichtigsten Strategien des MJT, nämlich die Vermischung verschiedener Kategorien. Die Arche Noah als Teil einer religiösen Narration wird mit säkularer Geschichtsschreibung und mit der Geschichte des MJT verknüpft. Das Museum verweist hier auf seine eigene Urform, seinen eigenen Stammbaum und seine eigene Herkunft. Damit scheint es zugleich auch die Hauptaufgabe der Sammlung festzuschreiben: den Schutz der lebendigen Welt vor ihrem Untergang. Gleichzeitig ist die Arche ein Anfangspunkt *per se*: Nach biblischer Überlieferung stammen alle existierenden Lebewesen von denjenigen auf der Arche ab, denn Noah folgt Gottes Weisungen:

Ich will nämlich die Flut über die Erde bringen, um alle Wesen aus Fleisch unter dem Himmel, alles, was Lebensgeist in sich hat, zu verderben. Alles auf Erden soll verenden./Mit dir aber schließe ich meinen Bund. Geh in die Arche, du, deine Söhne, deine Frau und die Frauen deiner Söhne!/Von allem, was lebt, von allen Wesen aus Fleisch, führe je zwei in die Arche, damit sie mit dir am Leben bleiben; je ein Männchen und ein Weibchen sollen es sein./Von allen Arten der Vögel, von allen Arten des Viehs, von allen Arten der Kriechtiere auf dem Erdboden sollen je zwei zu dir kommen, damit sie am Leben bleiben./Nimm dir von allem Eßbaren

54 Die Bibel 1994: Gen 6,13-16 (1 Mose).

55 Das Museum of Jurassic Technology. In: MJT Gründungsgeschichte, 12.

mit, und leg dir einen Vorrat an! Dir und ihnen soll es zur Nahrung dienen./Noach tat alles genau so, wie ihm Gott aufgetragen hatte.⁵⁶

Setzt man das Museum als institutionalisierten Ort des Sammelns mit der Arche gleich, wird das Museum somit zur Grundlage der Menschheit.

Die Verknüpfung des Bildes der Arche mit dem Museum ist allerdings nicht neu. Es ist ein Topos, der über die Zeiten hinweg immer wieder aufgegriffen wurde. »Als Leitmotiv für das systematisch-kontrollierende Sammeln und Bewahren zieht sich die biblische Arche Noah durch die Jahrhunderte.«⁵⁷ Schon Francis Bacon nutzte Gedankenverbindungen der Arche Noah mit Präservation und Rettung in seiner wissenschaftlichen Utopie »Nova Atlantis« (1627), allerdings in erster Linie als ein Bild für das Archiv von Texten und Wissen, vor allem der Bibel; Travis DeCook formuliert dazu:

The image of the ark is vital here. Since in many ways it resembles both Noah's ark and the Ark of Covenant, the Bensalemite ark not only resonates with the concepts traditionally associated with the biblical arks, but it furthermore embodies an archival function [...]. Moreover, the relationship between these issues and *New Atlantis*'s portrayal of the accumulation of empirical knowledge has broad implications for Baconian natural philosophy [...] and his understanding of the role textual archives play in this process.⁵⁸

Bacon taucht auch an verschiedenen Stellen im MJT wieder auf, zum Teil wird er explizit genannt, zum Teil zitiert; diese Zitate werden dann aber auch schon mal jemand anderem zugeschrieben.⁵⁹ Er war eine der bedeutendsten Figuren in der Entwicklung der empirischen Naturphilosophie und in Fragen der wissenschaftlichen Methodik in der Zeit des Übergangs von Renaissance zur frühen Moderne⁶⁰ und ist damit nicht nur in Bezug auf das Bild der ›Archiv-Arche‹ eine Referenzfigur des MJT. Ohne genauer auf das Exponat der Arche einzugehen, folgert Stefan Römer sehr treffend: »Das Museum, das sich selbst nach einem in ihm gezeigten vermeintlichen Miniaturmodell der Arche Noah als *The Arch* bezeichnet, also die Arche, die das Überleben der vom Aussterben bedrohten Spezies sichert, basiert somit auf einem System mehr oder weniger willkürlich variabler Referenzen auf

56 Die Bibel 1994: Gen 6,17-22 (1 Mose).

57 Griesser-Sternscheg 2013, S. 128.

58 Cook 2008, S. 108. Bensalem ist der Gouverneur der in »Nova Atlantis« imaginierten Gesellschaft.

59 So wird in der Broschüre zu Geoffrey Sonnabend (siehe das Kapitel »Delani/Sonnabend Halls«, in diesem Teil der Studie) angeblich der Psychologe und Erinnerungsforscher Hermann Ebbinghaus zitiert. Das Zitat stammt aber von Bacon.

60 Vgl. Stanford Encyclopedia of Philosophy.

wissenschaftliche Vorläufer, die aber für die Betrachter:innen nie unmittelbar ablesbar sind.«⁶¹

Ein weiterer bedeutender »wissenschaftlicher Vorläufer«, der im MJT eine wichtige Rolle einnimmt, ist der Universalgelehrte Athanasius Kircher. Ihm widmet das Museum einen eigenen Raum mit einer Ausstellung, die sich mit verschiedenen seiner Theorien und Beobachtungen auseinandersetzt, indem es aus seinen zahlreichen Illustrationen zu den einzelnen Theorien einige auswählt und diese in dreidimensionale Installationen transformiert bzw. Installationen in Anlehnung an Gedankenmodelle und bildnerische Darstellungen Kirchers zeigt. Die Installationen, die bis auf eine alle in Glasvitrinen angelegt sind, verweisen auf Kirchers Faszination für Mechanismen der Illusion und der optischen Täuschung.

Kircher, der sich mit vielen verschiedenen Disziplinen von Physik und Astronomie über philosophische Logik und religiöse Exegese bis hin zu Sprachwissenschaft, Sinologie und Musik beschäftigte,⁶² hat mit »Arca Nöe«⁶³ (1675) auch ein Werk über die Arche Noah verfasst. In diesem Text, der mit einer Vielzahl von Stichen illustriert ist, untersucht Kircher systematisch die Welt vor, während und nach der Sintflut. Er nutzt dazu antike und spätere Quellen, liest auch die Bibel als eine solche, die er überprüft und wertet, z.B. indem er berechnet, wann die Sintflut stattgefunden haben muss (die Erschaffung der Welt datiert er auf das Jahr 4052 v. Chr., die Sintflut 1656 Jahre später), wieviel Wasser notwendig war, um die ganze Erdkugel zu fluten (mehr als es regnen könne, was er als Beleg für Gott als Urheber der Flut sieht).⁶⁴ Er forscht zu weiteren ganz konkreten und praktischen Überlegungen: Welches Holz benötigte man zum Bau der Arche? Wie konnte die Abdichtung des Schiffes erzielt worden sein? Schließlich fragt er auch nach dem alltäglichen Leben auf der Arche, nach der Platzverteilung von Tieren, Menschen und Proviant sowie der Inneneinrichtung, zu der er detaillierte Abbildungen entwickelte.⁶⁵

Kirchers Interesse gilt der Frage nach der Ordnung der Welt. Dementsprechend verbindet er in seinen Untersuchungen gemäß einem Wissenschafts- und Weltverständnis, in dem alles mit allem verknüpft ist, nach heutiger Klassifikation diverse Forschungsinteressen:

Seine [Kirchers] Monographien greifen stets über den eigentlichen Gegenstand hinaus und führen ihn auf eine Meta-Ebene: Die »Arca Nöe« z.B. enthält eben nicht nur die Historiographie der Sintflut, die Exegese der Noah-Erzählung des Alten Testaments, einen ingenieurwissenschaftlichen Traktat über die Bautechnik des

61 Römer 2001, S. 263.

62 Vgl. Daxelmüller 2002a, S. 12.

63 Kircher 1675.

64 Vgl. Thomsen 2002, S. 100f.

65 Vgl. ebd., S. 104f.

kolossalen Schiffes und Berechnungen über die für die Sintflut benötigten Wassermengen, sondern auch eine systematische Naturgeschichte jener Tiere, die in der Arche Platz fanden, mithin eine zoologische Analyse des göttlichen Rettungswillen und schließlich die Diskussion der Frage, ob Monstren, Misch- und Fabelwesen, über deren göttlichen oder teuflischen Ursprung bereits Augustinus nachgedacht hatte, ebenfalls Gäste an Bord gewesen seien.⁶⁶

Kirchers Arbeiten lassen sich vor allem als Systematisierungen verstehen. So sind z.B. die Tiere auf der Arche in der Darstellung wie in einem Setzkasten angeordnet.⁶⁷ Kirchers Interesse galt zeitlebens der Suche nach dem Beginn der Zivilisation und der menschlichen Kultur. Mit der Sintflut endet für ihn die Geschichte der Schöpfung und es beginnt die menschliche Zivilisation, die sich nach der Flut durch die Verbreitung der Menschen über die gesamte Erde vollzieht.⁶⁸ In engem Zusammenhang mit Schöpfung und Zivilisationsgenese erscheint die Frage nach der Ordnung. Der Schöpfungsakt durch Gott bedeutete eine Regelung des herrschenden Chaos. Demnach unterliegt die so ›geschöpfte Natur‹ immer den Ordnungsprinzipien Gottes und trägt diese weiter. Der Mensch muss im Gegenzug dazu das von ihm selbst Geschaffene in ein eigenes Ordnungssystem einpassen, das aber im Vergleich zu Gottes übergreifendem Plan immer nur unvollkommen sein kann.⁶⁹

In Notzeiten und Katastrophenfällen, beispielsweise während der biblischen Sintflut, wurden zwar keine neuen Ordnungen erstellt, aber bestehende durch die Reduktion aufs Wesentliche durch künstliche Grenzen geschärft. So ist die Arche Noah ein Symbol für den verzweifelten Versuch, die göttliche Ordnung durch einen abstrakten Nachbau zu bewahren.⁷⁰

Diese Aufgaben aber, die Reduktion auf das Wesentliche, das Ziehen künstlicher Grenzen durch Klassifikationen oder Präsentation, die Martina Griesser-Sternscheg hier aus Kirchers Sicht der Arche zuweist, sind nichts anderes als die Aufgaben von Museen oder Archiven. Obwohl Kircher keinen solchen expliziten Museumsbezug herstellt, entspricht seine Vorstellung der Arche strukturell und funktional dennoch den Aufgaben eines Museums.

Im MJT wird im Kontext des Exponats der Arche auch nicht explizit auf Kircher verwiesen, allerdings gehen Museum und Forscher ähnlich vor in der wörtlichen Verwendung des Bibelstoffs als Quelle und der Frage danach, wie diese Arche exakt ausgesehen habe. Auch steht das Modell der Arche in räumlicher Nähe zu Kircher,

⁶⁶ Daxelmüller 2002b, S. 36f.

⁶⁷ Vgl. Griesser-Sternscheg 2013, S. 128.

⁶⁸ Vgl. Daxelmüller 2002b, S. 37.

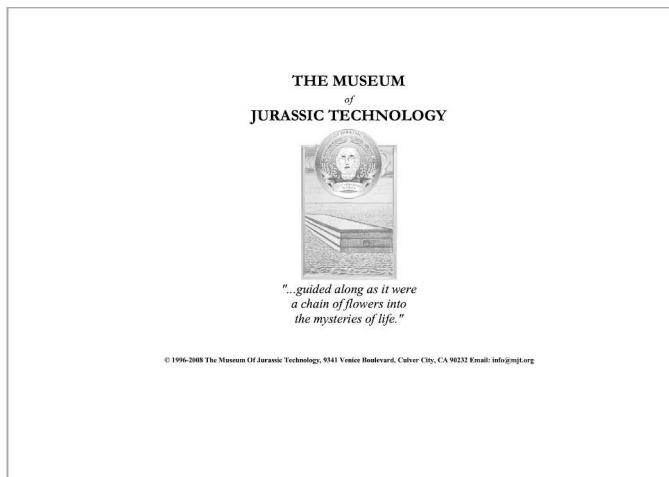
⁶⁹ Vgl. Griesser-Sternscheg 2013, S. 129.

⁷⁰ Ebd., S. 129.

dessen Ausstellung im angrenzenden Raum beginnt. Der Einbezug des Stammbaums scheint ebenfalls an Kircher angelehnt, der in der »Arca Noë« einen Stammbaum Noahs illustriert (im Unterschied zum MJT allerdings den seiner Nach- und nicht den der Vorfahren). Diese Parallelen legen einen Bezug des MJT auf Kirchers »Arca Noë« mehr als nahe. Insgesamt scheint Kircher eine Schlüsselfigur des MJT zu sein, die dieselben Themen bündelt, für die sich das Museum interessiert.

Das Prinzip der Arche im und als Museum wird im MJT als Einleitung genutzt. Dies wird noch durch die Gestaltung der Homepage gedoppelt. Auch hier ist auf der Startseite, noch bevor man weitere Informationen zum Museum bekommt, die Arche zusammen mit dem Logo und dem Wahlspruch des Museums abgebildet.

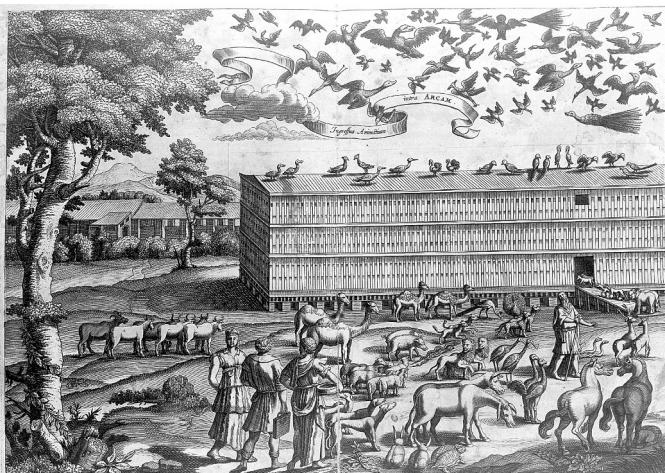
Abb. 1: Ausschnitt der Startseite der Homepage des MJT



Die Darstellung der Arche ähnelt dem Modell im Museum und auch Kirchers Illustrationen, weicht aber von gängigen zeitgenössischen Darstellungen, die meist eine idealisierte Schiffsabbildung mit über großem Bug bevorzugen, ab. Auch die Ästhetik des Bildes auf der Homepage des MJT erinnert an Kirchers Stiche (siehe Abb. 2) und imitiert damit den Stil von Stichen und Buchgestaltungen der Spätrenaissance.

Das MJT eröffnet somit mit der Menschheitsgeschichte und dem Beginn von Kultur bzw. Zivilisation auf der einen Seite, mit dem Grundprinzip eines jeden Museums auf der anderen. Dieser Referenzrahmen lässt sich kaum noch größer (oder auch großenwahnsinniger) denken: Er deutet auf den Ursprung der Menschheit – wobei dieser Ursprung auf einem Ausschlussverfahren gründet – und gleichzeitig ist ein Metadiskurs zum Museum selbst von Anfang an angelegt.

Abb. 2: Bezug der Arche bei Kircher



Auch in einer anderen Ausstellung im Erdgeschoss des MJT mit dem Titel »Gardens of Eden on Wheels: Selected Collections from Los Angeles. Area Mobile Homes and Trailer Parks« taucht die Arche Noah relativ unvermittelt wieder auf. Sie dient hier der Verknüpfung der im Titel genannten Themenbereiche »Wohnwagen« und »Sammlungen«. Die Ausstellung zeigt verschiedene Modelle von Wohnwagen und ihrer Umgebungen zusammen mit erklärenden Texttafeln, auf denen auch Fotos und Zitate zum Leben in einem ›mobilen Heim‹ abgebildet sind. Während sich diese Installationen an den Wänden befinden, sind in der Mitte des Raumes vier Vitrinen aufgebaut, die jeweils einige Stücke aus privaten Sammlungen von Menschen in Los Angeles zeigen und deren Geschichte kurz erläutern. Auf den Texttafeln und im Katalog wird auf die (angebliche) Begründerin der modernen Wohnwagen, Mary Elliott Wing, verwiesen, die, inspiriert von der Mobilität der biblischen Arche, ihr mobiles Heim entwickelt habe. Wie die meisten Ausstellungszyklen im MJT ist auch dieser an eine Person geknüpft:

Inspired both by the dimensions of the biblical ark as well as scriptural accounts of the Noachian deluge and promises of subsequent apocalyptic eras, Mary Wing devised a mobile dwelling capable of quickly adapting to a world of rapidly changing environmental and social conditions.« (MJT Katalog, 79)

Durch den Verweis auf die ›Dimensionen‹ der Arche wird ein Bezug zum Modell erstellt, das sich aber an ganz anderer Stelle im Museum befindet.

Der Wohnwagen wird hinsichtlich seiner Bewegbarkeit und Anpassungsfähigkeit an verschiedene Situationen und Gegebenheiten mit der Arche verglichen. Diese Art von Verweisen ist typisch für das MJT. Zum einen werden hier Bezüge zwischen den Exponaten hergestellt, gleichzeitig werden Themenbereiche (wie Religion, Kultur- und Technikgeschichte) verknüpft und intertextuelle Verweise angesprochen:

Interspersed with quotations alternately derived from the Bible, and books such as David A. Thornberg's *Galloping Bungalows* and Allan D. Wallis' *Wheel Estate*, the text panels reveal a strange conflation of mobility and mysticism.⁷¹

Im Weiteren wird in der Narration zu den »Mobile Homes« ein Bogen von der Vergänglichkeit der Welt – »In the end everything will be lost.«⁷² – hin zum Sammler als Figur geschlagen, die gegen diesen Verlust arbeitet: »And those of us who hear and heed this call to hold back for a time some small part of existence from the inevitability of entropic disintegration have come to be known as collectors.« (MJT Katalog, 82) Anknüpfend an diese fast pathetisch, predigend wirkende Feststellung, werden ungefähr zwei Seiten pseudowissenschaftlich untermauerte Überlegungen zum Sammeln präsentiert, die das Sammeln gegen den Vorwurf des Interesses der Anhäufung von Reichtum und Macht verteidigen und dabei verschiedene in der Forschung und auch Literatur mit dem Sachverhalt verknüpfte Topoi wie Leidenschaft, Leiden, Wahn und Freude einbeziehen. Sammeln wird auf diese Weise zum selbstlosen, wenn nicht sogar aufopferungsvollen Akt (vgl. MJT Katalog, 83). Der Text endet mit einem direkten Bezug zur Leserin/zum Leser und vor allem mit einem Kommentar der Institution, gekennzeichnet durch die Signalwörter »us« und »our belief«:

Against this inevitability of ruin, some of us are called to collect and preserve. And it is our belief that those who have been appointed collectors are in fact serving in that capacity for us all. This exhibition presents the fruits of the efforts of such individuals to whom we are deeply indebted. (MJT Katalog, 84)

Dieser letzte Satz stellt die Verbindung zu den vier präsentierten Sammlungen her.

Sammeln wird hier zu einer Bestimmung, einer Leistung für die Allgemeinheit und der Kommentar damit zugleich eine Feier des Sammlers und des Museums. Der biblische Kontext und die damit verbundene Sakralisierung des Wohnwagens und des Sammelns erscheinen als so übertrieben, dass sie zugleich als Hommage wie auch als Selbstironie gelesen werden können. Wenn der Wohnwagen ein Garten Eden ist und zugleich eine Form von Noahs Arche und damit implizit eine Sammlung, lässt das die Gleichung Sammlung = Paradies zu.

71 Cottrill 1999, S. 16.

72 Ant Viires, zitiert nach MJT Katalog, 81.

Genealogie II: die Wunderkammer

Neben dem abstrakten Bild der Arche eröffnet das MJT einen zweiten, historisch konkreteren Bezugspunkt in der Genealogie des Museums: die Wunderkammer. Die Institution Museum ist entstanden aus privaten Sammlungen, die versuchten, die Welt im Kleinen abzubilden. Die Entwicklung von fürstlichen Schatzkammern über private Studiolas hin zu den sogenannten Wunderkammern der Renaissance ist getrieben von dem Bedürfnis und wissenschaftlichen Interesse, »eine vollständige Enzyklopädie der Natur«⁷³ herzustellen – gemäß dem Auftrag der Arche: »one of everything in the world«.⁷⁴ Die Wunderkammern versammelten in sich außergewöhnliche, seltene und unerklärliche Dinge der Kategorien Natur, Kunst, Exotik und Technik. Diese alten Natur- und Wunderkammern, die als Mikrokosmen versuchten, alles in sich einzuschließen und zu vereinen – das Bekannte und das Fremde, das Rationale und das Magische, Artefakte und Naturalia –, waren Versuche einer Zusammenführung, aber fußten immer auch auf dem Wunsch, sich etwas zu eigen zu machen und es zu besitzen:

These were collections with encyclopaedic ambition, intended as a miniature version of the universe, containing specimens of every category of things and helping to render visible the totality of the universe, which otherwise would remain hidden from human eyes.⁷⁵

Gleichzeitig waren diese Wunderkammern immer auch Orte der Versicherung und Symbolisierung der eigenen Macht und des eigenen taxonomischen Systems, in denen das Fremde in Kontrast zu Eigenem ausgestellt wurde. Sie stellten Orte humanistischer Bildung und Forschung dar und standen somit in engem Zusammenhang mit der Entwicklung von Künsten und Wissenschaften.⁷⁶ Gleichzeitig waren sie auch sehr elitär, den Wohlhabenden und Herrschenden⁷⁷ vorbehalten, die die Sammlungen häufig als einen Teil der Familiengenealogie ansahen, als Weitergabe von Wissen an die Nachkommen und auch als Erbe der eigenen Bedeutsamkeit,

73 Blom 2004, S. 26.

74 Jan E. Burdick (2008, S. 5) beschreibt dies auch als Ziel der Wunderkammern. Gabriele Beßler betont allerdings auch, dass das spezialisierte Museum, das sich seit dem 18. Jahrhundert entwickelte, weniger als »Fortsetzung der Wunderkammer zu sehen [ist], sondern als deren »Zerfallsprodukt«. (2010, S. 34) Sie sieht die Wunderkammer, wie z.B. Stephan Bann auch, nicht in gerader Linie als Vorfahre des Museums, sondern das Museum als Splitterprodukt der Wunderkammer (2003, S. 118). Bei Christine Davenne erscheint es als »palimpsest of museums« (2012, S. 13).

75 Krzysztof Pomian, zitiert nach Lidchi 2013, S. 125.

76 Vgl. Davenne 2012, S. 6.

77 HG Merz nennt in diesem Kontext den Hochadel, das Patriziat, Gelehrte wie Ärzte oder Naturwissenschaftler und Künstler (2002, S. 286).

denn der Besitzer drückte auch immer sein eigenes Interesse, seine Systematisierungen in der Sammlung – der gottgleich geschaffenen Welt »en miniature« – aus. Deswegen blieb der Sammler auch oftmals ein Teil seiner eigenen Wunderkammer: »In every cabinet, one found the family's ancestors side by side with the thinkers of antiquity [...].«⁷⁸

Mit Ende des 16. Jahrhunderts entstand ein wahrer Boom der Sammeltätigkeit, der bedingt war durch koloniale Bestrebungen der europäischen Länder und der damit verbundenen Einsicht, dass es immer wieder Neues zu entdecken gibt und nicht – wie man zuvor annahm – alle Phänomene der Welt bereits geordnet dalägen. Fremde und nie gesehene Dinge gelangten nach Europa und riefen den Eindruck radikaler Verschiedenheit hervor. Staunen wurde in diesem Kontext zum Modus des Erlebens:⁷⁹ »Neues Wissen sprengte die uralten Horizonte all dessen, was als möglich angesehen worden war.«⁸⁰ Sammlungen sollten vor allen Dingen das enthalten, was noch keinen Platz in der Welt hatte: nie gesehene Kostbarkeiten, aber auch merkwürdige Kreaturen wie Monster, Drachen, Meerjungfrauen.⁸¹ Dieses »Interesse an menschenähnlichen und übermenschlichen Kreaturen und ihre Abweichung von der Norm in Größe und Form, die Dialektik von Leben und Tod sind Aspekte, die sich in den Wunderkammern finden ließen«⁸². Die Materialität der ausgestellten Objekte schuf – und schafft dies auch heute noch im Museum – eine Brücke vom anwesenden Ding und Betrachter zu etwas Abwesendem, ob zeitlicher, räumlicher oder ideeller Natur. Die Exponate sind ein Abklang oder ein Zeuge von etwas Größerem.

Es waren nicht einfach nur die amerikanischen (oder auch afrikanischen, fernöstlichen, grönländischen und so weiter) Artefakte, die dort zur Schau gestellt wurden (phosphoreszierende Federn, Schrumpfköpfe, Rhinoceroshörner), sondern vielmehr die Art und Weise, wie die mit Händen zu greifende Wirklichkeit dieser Objekte den Bereich des nunmehr mühelos Vorstellbaren ins Ungeheure ausdehnte.⁸³

Eigentlich disparate Gegenstände fanden gemeinsam Platz in den Wunderkammern; was zunächst einmal unstrukturiert wirkten konnte, unterlag aber gewählten Ordnungssystemen. Auch die Unterbringungs- und Präsentationsmöbel waren kunstvoll gestaltet und verwiesen in ihrer Bemalung oder Intarsiengestaltung auf die Themenbereiche, die sie beinhalteten, sodass sich das Exponat auf seinen

78 Davenne 2012, S. 9.

79 Vgl. Greenblatt 1994, S. 27.

80 Blom 2004, S. 33f.

81 Vgl. ebd., 35.

82 Westerwinter 2008, S. 168, in Bezug auf Patrick Mauriès.

83 Weschler 1998, S. 98.

Aufbewahrungsort ausdehnte. Die offenen Strukturen von Setzkästen, Vitrinen, Schachteln und Schränkchen erzeugten eine »Aufsplitterung des Raumes«⁸⁴, setzten die einzelnen Gegenstände aber dadurch alle miteinander in Beziehung, so dass sich eine »symbolische[] Korrespondenz«⁸⁵ durch eine optische Vernetzung zwischen ihnen ergab. Durch diese vielleicht unerwarteten Bezüge eröffneten die Exponate neue Bedeutungsmöglichkeiten und ließen sich somit immer wieder neu deuten: »Die entscheidende, den Gesamtcharakter prägende Inszenierungsidee ist die Kombinatorik, die Auswahl und Zusammensetzung – die Exponate verstärken sich gegenseitig.«⁸⁶ So konnten auch Naturgegenstände wie getrocknete Pflanzen ausgestopfte Tiere, Skelette und Schädel beispielsweise eine Korrespondenz mit Kunstartikeln eingehen oder selbst zum hybriden Gegenstand zwischen Kunst und Natur, zwischen Wissenschaft und Magie werden (hier ließe sich zum Beispiel der Nautiluspol nennen, ein Prunkgefäß in der Mischung aus der schnellenförmigen Schale des Perlbooten – auch Nautilus genannt – in ornamental oder figurativer Metallfassung). Dieses dialektische Prinzip ist eine zentrale Eigenschaft der Wunderkammer. Eben dieses Prinzip ist auch in den Exponaten im MJT festzustellen. Es lassen sich viele der Ausstellungsstücke den Kategorien der alten Wunderkammern zuordnen: Naturalia, Exotica, Artificialia und Scientifica.⁸⁷ So gibt es im MJT beispielsweise in Form klassischer Naturalia eine Vitrine mit aufgespießten Schmetterlingen, das Skelett eines Maulwurfs, eine Ausstellung zur Stinkameise und eine zu Fledermäusen. In den Bereich der Exotica fallen Kuriositäten, die ebenso in Wunderkammern der Renaissance zu finden waren: das Horn eines Menschen oder z.B. die Ausstellung »Rosamond Purcell's Special Cases, Natural Anomalies and Historical Monsters«, die verschiedene Abbildungen missgebildeter Menschen und Mensch-Tier-Hybriden zeigt. Hier tritt das MJT allerdings einen Schritt zurück: Es geht um die Dokumentation dieser Darstellungen, gewissermaßen um Darstellungen der Darstellungen, die in Wunderkammern zu finden waren, und damit auch um deren Reflexion.

Das MJT zeigt auch Kunstwerke. Hierzu gehört vor allem Miniaturkunst, wie winzig kleine Mosaiken oder eine vermeintliche Obstkernschnitzerei; als Scientifica sind verschiedene wissenschaftliche Theorien oder Apparate ausgestellt. Häufig lassen sich die Kategorien aber nicht voneinander trennen. So sind z.B. die »Monster«-Darstellungen von Purcell sowohl dem Bereich des Exotischen als auch der Kunst zuzuordnen, weil es sich in allen Fällen um bildnerische Darstellungen handelt; ähnlich verhält es sich mit den Röntgenblumen von Albert G. Richards. Die Ausstellung zeigt Röntgenaufnahmen von Blumen, die mithilfe von 3-D-Brillen

84 Westerwinter 2008, S. 168; siehe auch Mauriès 2011, S. 67.

85 Beßler 2009, S. 15.

86 Merz 2002, S. 288.

87 Zu den Kategorien siehe Bredekamp 2012, S. 38f., sowie Merz 2002, S. 286.

plastisch wahrgenommen werden können und die somit gleichzeitig unter die Kategorien »Wissenschaft« und »Kunst« fallen, indem sie traditionsträchtige Sujets wie Blüten mit moderner und zeitgenössischer Technik verbinden. Auch die kunstvolle Gestaltung von Vitrinen und Licht lässt Assoziationen an eine zeitgenössische Wunderkammer aufkommen. Die Präsentation erfolgt allerdings nicht so gedrängt, wie man sie von Darstellungen der Renaissance kennt, und setzt darüber hinaus auch auf strukturierende Texte.

Die Form der Ausstellung und das Label des ›Kuriosen‹ verändern aber auch Objekte, die keinen hybriden Status zwischen Kategorien einnehmen. In der Offenheit der Präsentation kommt der Betrachterin/dem Betrachter dabei ein produktiver Anteil zu. Denn das, was ein Gegenstand darstellt, zeigt oder ist, wird performativ verhandelt:

Als »Kuriosität« ausgestellt oder in ungewohnten Objektnachbarschaften platziert, verändert ein Objekt seine Wirkung: Es verweist dann nicht mehr in erster Linie auf eine ihm zugeschriebene Bedeutung, sondern es verkörpert – dem Kunstwerk ähnlich – zunächst einmal sich selbst. In Erika Fischer-Lichtes Worten fallen hier Materialität, Signifikat und Signifikant zusammen. Dadurch wird der Raum frei für die Assoziationen des Betrachters, zwischen Objekt und Betrachter können neue Bedeutungen entstehen [...].⁸⁸

Die Wunderkammer stellt damit das ästhetische Potenzial der Dinge in den Vordergrund, denn die Gegenstände können »»bedeutend« werden und nicht nur Bedeutung tragen« und »sie [können] auch wirken und nicht nur bedeuten«.⁸⁹

Stefan Römer schlussfolgert: »Die Präsentationsform einer Wunderkammer scheint es zu ermöglichen, ungewöhnlich disparate Objekte zu präsentieren, die sich außerhalb der künstlerischen Normen und historisierenden Zwänge eines Kanners bewegen.«⁹⁰ Genau dies scheint Teil des Programms des MJT zu sein: Dingen einen Raum zu geben, die sich nicht einer Kategorie oder einer Museumsform zuordnen lassen, dem Außergewöhnlichen und Irritierenden einen Platz zu geben und Mysterien und Geheimnisvolles mit in die Ausstellung einzubeziehen. Auch werden Zeitebenen vermischt. Das Museum zeigt somit auf keiner Ebene Linearität, sondern eher eine netzartige Struktur, die sich sowohl dadurch, wie die Räume angeordnet sind, als auch die thematischen und ästhetischen Bezugspunkte der Exponate ergibt.

Es ist eine »vitale Präsentationsform«, wie Fritz Franz Vogel für die Wunderkammer feststellt, »bei der ein synästhetischer und synchroner Effekt im Vorder-

88 Janelli 2012, S. 324f.

89 Ebd., S. 325.

90 Römer 2001, S. 259.

grund«⁹¹ steht. So ist es auch im MJT wichtig, dass die Dinge untereinander eine Korrespondenz eingehen können und sich gegenseitig verstärken, wie es Merz für die Wunderkammer angibt.

David Wilson allerdings distanziert sich in einem Interview von der Zuschreibung »Wunderkammer«:

And even really the whole notion of *Wunderkammern* [wonder-cabinets] which was not ... Really, I mean the history of the institution of the museum was an inspiration, but not in a sense of recreating, as people have said, a kind of contemporary *Wunderkammern*; that certainly was never our intention by any stretch of the imagination. I mean we wanted to make a museum, but in no way did we ever attempt to reproduce or recreate anything having to do with early collections. We're inspired more by the museums of the 1950s than we are museums of the eighteenth century.⁹²

Obwohl Wilson die Bezeichnung als Wunderkammer für sein Museum ablehnt, lassen sich in Themen, Präsentation und Denkstruktur Parallelen zur frühneuzeitlichen Wunderkammer feststellen, wenngleich diese Bezüge meistens auch mit einer Verfremdung, wie z.B. der Vermischung von Zeitebenen, einhergehen; und damit einer Reflexion der Präsentation. Auch werden ganz konkrete Bezüge zur vormodernen Ausstellungsform hergestellt, etwa in der Ausstellung zum Universalgelehrten Kircher. Denn alle Modelle und Theorien, die dort gezeigt werden, stehen im Kontext zu seinem »Museum Kircherianum«, einer der bedeutendsten Kunst- und Wunderkammern des 17. Jahrhunderts in Rom. Nicht zuletzt – auch wenn davon nicht unbedingt auf den Inhalt einer Ausstellung geschlossen werden kann – verkauft das Museum selbst im kleinen Museumsshop (einer Auswahl, die

91 Vogel 2012, ohne Seitenangabe, Kapitel 1a.

92 Wilson nach Scheper 2007, ohne Seitenangabe. Die US-amerikanische Museumslandschaft sah sich in den 1950er-Jahren mit vielen Veränderungen konfrontiert. Vor allem wissenschaftliche Neuentdeckungen und der damit verbundene öffentliche Wunsch nach Informationen zogen eine Welle der Neueröffnungen von vor allem Wissenschafts- und Technikmuseen nach sich. »In the 1950s, the Soviets launched the Sputnik satellite and the United States raced to the moon. Suddenly, there was a huge demand for public information about science and technology. Universities and federal government agencies funded several new science museums and planetariums hoping to inspire the next generation of scientists.« (Burdick 2008, S. 10) Das Museum hatte demnach in dieser Zeit einen stark didaktischen Schwerpunkt. Die Entwicklungen in den 1950er-Jahren korrespondieren mit den genannten Zielen in der Einleitung zum Museum – das Museum einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, ein angestrebter technologischer und wissenschaftlicher Schwerpunkt etc. In den Ausstellungen scheinen die Wissenschaftsmuseen vor allem thematisch ein Bezugspunkt zu sein, besonders in der Dauerausstellung, die als Wissenschaftsausstellung konzipiert ist, sowie in der Ausstellung zur Raumfahrt (siehe Kapitel »Dogs of the Soviet Space Program«, in diesem Teil der Studie) und vielleicht zum Teil in Ausgestaltung von Vitrinen.

nur Themen des Museums aufgreift) eine Reihe von Büchern und Bildbänden zu Wunderkammern – darunter z.B. den Band von Patrick Mauriès, eine der ausführlichsten und breit bebildertsten Auseinandersetzungen mit Wunderkammern.⁹³

Was leistet aber eine solche postmoderne Wunderkammer? Christine Davenne fragt in diesem Zusammenhang: »Might the cabinet of curiosities once again be a laboratory that would provide us with innovative analytic tools?«⁹⁴ Vielleicht kann die Wunderkammer dies, wenn man sie wie Gabriele Beßler als Wahrnehmungsphänomen oder Denksystem betrachtet, als einen Ort des assoziativen Sehens und der Spiegelungen im Sinne eines Mikrokosmos, der in verschobener Form unsere Welt abbildet.⁹⁵ Geht man davon aus, ermöglicht das System »Wunderkammer« durch seine Ausgestaltung und Formen des Zeigens die »Kraft der Zwischenräume und Leerstellen« wahrnehmen zu können, aber auch »jenes unendliche Spiel von Verknüpfungen und Parenthesen«⁹⁶. Wie genau das im MJT funktioniert, wird in den weiteren Kapiteln betrachtet. Vor allem die »inszenatorische[] Intention«⁹⁷, die einer jeden Wunderkammer zugrunde liegt, scheint im Zusammenhang mit dem MJT besonders relevant.

Genealogie III: der Gründungsmythos

Abgesehen von Arche und Wunderkammer als ›Vorfahren‹ des Museums – die eine eher sinnbildlicher Natur, die andere historisch verbürgt –, thematisiert das MJT auch seine speziellen eigenen Ursprünge, denn es gibt einen Gründungsmythos zum Museum. Die unterschiedlichen Entwicklungslinien Arche, Wunderkammer und eigener Mythos verweisen dabei auf verschiedene Autoritäten: biblische Wahrheit, historische Verbürgtheit, individuellen Ursprung bzw. Genealogie. Interessant am Gründungsmythos ist, dass ihm eine eigene kleine, vom Museum herausgegebene Publikation gewidmet ist. Es ist die Geschichte der Familie Thum und heißt »On the Foundation of the Museum. The Thums. Gardeners and Bota-nists«⁹⁸.

93 Mauriès 2011. Darüber hinaus beinhaltet das MJT immer wieder Verweise auf das »Ashmolean Museum« in Oxford, dessen Bestand aus einer Raritätensammlung des 17. Jahrhunderts hervorging. Eine Tagung 1983 anlässlich des 300. Jahrestages des Museums führte zu einer Wiederbeschäftigung mit der Wunderkammer in Form von Veröffentlichungen und Ausstellungen. Vgl. Westerwinter 2008, S. 165f. Siehe dazu auch das folgende Kapitel.

94 Davenne 2012, S. 10.

95 Vgl. Beßler 2009, S. 207. Siehe auch S. 21f.: »Die grundlegende Überlegung [ihres Bandes]: Die Wunderkammer weniger als Sammlungsort von Gegenständen, sondern als ein ganzheitliche [sic!] (Welt-)Modell oder ein Wahrnehmungsinstrument zu betrachten und mit eher holistisch anmutenden Interpretationsmustern der Gegenwart kurzuschließen.«

96 Ebd., S. 207.

97 Ebd., S. 15.

98 MJT Thums. Das Heftchen gibt es sowohl auf Englisch als auch auf Deutsch, weil die Gründungsgeschichte Teil einer Ausstellung des MJTs war, die von 1994 bis 2006 zu Gast im »Ost-

Die eigene Vorgenealogie zu verfolgen bedeutet, sich in einen Zusammenhang einzuordnen, seinen Ursprung und gleichzeitig eine Legitimation des eigenen Da-seins herzuleiten. Solche Ursprungserzählungen vermitteln immer so etwas wie Wahrhaftigkeit und Echtheit, denn seine Herkunft zu kennen, heißt auch, Fest-schreibungen zu machen und Identitätsbehauptungen aufzustellen, einen Bezugsrahmen herzustellen. In der Regel geht es beim Blick auf die eigenen Ursprünge also um Festlegungen und Belege. Gleichzeitig ist aber jede autobiografische Erzählung oder Weitergabe – ob sie nun Menschen oder Gegenstände betrifft – auch ein Text und damit immer der Fiktionalität verdächtig.⁹⁹

Die Broschüre zur Gründungsgeschichte des MJT beginnt nun mit einer kurzen Einleitung, die die Funktion des Heftchens erläutert, nämlich häufig gestellte Fragen zu beantworten und über die Ursprünge des Museums zu informieren. Gleichzeitig wird der Wert der Broschüre festgelegt: »This leaflet, *The Thums: Gardeners and Botanists*, provides important information on the lives of two central figures in the history of the Museum, Owen Thum and Owen Thum the younger.« (MJT Thums, Introduction)¹⁰⁰ Was das Museum mit Botanik zu tun hat und welche Rolle die beiden Personen konkret spielen, bleibt hier zunächst offen.

Der eigentliche Text der Broschüre von Illera Edoh beginnt mit folgenden Sätzen:

Much of the evidence which illuminates the Museum's progress from obscurity to comparative fame comes from published and unpublished material of primarily botanical interest. Indeed, it was the museum's success as a botanical institution as well as the success of the Thums as gardeners which provided the vehicle for the collecting activities and which ensured the powerful but sympathetic patrons under whom their passion for collecting could take root and flourish. (MJT Thums, 5)

Dieser Einstieg erscheint trotz der vorausgegangenen Einleitung eher unvermittelt. Der Name des Museums wird nicht genannt, die Sprache ist metaphorisch – »Entwicklung des Museums aus der Dunkelheit« –, und auch die Behauptung vergleichsweiser Berühmtheit des MJT scheint nicht ganz zutreffend. So gibt es zwar eine Art Fangemeinde des Museums, es fand Einzug in eine Reihe von Besprechungen, sowohl in Zeitschriften als auch in Blogeinträgen und ein wenig in wissenschaftlicher Literatur, und ist mittlerweile auch über die USA hinaus ein Thema, aber von »Berühmtheit« zu sprechen, scheint trotzdem nicht angemessen. Auch

haus Museum« in Hagen war. Gezeigt wurden dort einige Ausstellungsstücke aus der vermeintlichen »Gründungssammlung« des Museums, von denen heute nur noch wenige in Los Angeles ausgestellt sind.

99 »Die Autobiographie präsentiert sich jedoch zunächst als ein literarischer Text« (Lejeune 1994, S. 7).

100 Diese Form der Selbstkommentierung ist nicht unüblich für die Texte im MJT. Nicht selten wird eine etwas überhöhte Bedeutung konstatiert.

die Verbindungen der einzelnen Schlagworte »Museum«, »Dunkelheit«, »Botanik«, »Material« erklären sich im Weiteren erst einmal nicht. Der Hinweis auf veröffentlichtes und unveröffentlichtes Material verweist auf wissenschaftliches Arbeiten und der Text zeigt einen ebensolchen Sprachduktus, der sich im Folgenden verstärkt: Der Bericht über Vater und Sohn Thum scheint ein wissenschaftlicher Aufsatz zu sein mit einer Reihe von Fußnoten, die eine vermeintliche Exaktheit im Umgang mit dem Stand des Wissens beinhalten sowie Vergleiche von Forschungsergebnissen und Meinungen. Dieser wissenschaftliche Duktus wird sogar noch übertrieben. Lawrence Weschler beschreibt den Text als angefüllt mit »sinnverwirrend pedantische[n] Fußnoten¹⁰¹. Als ein Beispiel von vielen lässt sich dazu der zweite Absatz anführen, in dem es um die Frage der Herkunft der Museumsgründer geht. Der Text über die Ursprünge des MJT beginnt also mit einer genealogischen Spurensuche.

The often-quoted statement by Wallace Bird¹ that Owen Thum was from Billings Montana finds only qualified support today.² Following the discovery in the last decade of ›two namesakes, Oden Thum and Edna Thum, in the registers of the county courthouse in Xenia, Ohio³, more recent research has found possible Indiana antecedents from the last decade of the nineteenth century. Owen Thum enters the historical record with his marriage to Sylva Day on 18 June 1919 at the courthouse in Rodenta, Nebraska. Sylva Thum apparently died just seven month after their marriage; but lived long enough to bear Owen Thum his only son, Owen Thum II., who, according to Nebraska's Platt county records was born 23 December, 1919.

¹ Bird 1932, vol. 4, S. 337. The reference is absent from the first edition (1933) of *Athen Orientalis*, but appears in the second edition, ›very much Corrected and Enlarged: with the Addition of above 500 new lives from the Author's original Manuscript‹ (1933, vol. 2, col. 888). The entry concerned deals with Gerard Billius and mentions that he acquired his collection of rarities from ›a famous Gardener called Ow'n Thumb from Billings Montana and his wife‹ since Billius obtained the said rarities from the younger Thum (who was certainly not from Montana) and his wife, Hester, Bird's testimony would seem to be of very dubious value.

² Although dismissed by the Thum's first biographer, *Olf Bobbie* (1947, pp. 11-17) the notion that Thum was from Montana still survives (see, for example, *Biographical Dictionary* (Sioux City 1957), s.v. Thum). Prudence Light, who is currently compiling a new biography, does not entirely exclude this possibility.

³ The quote is from the younger Thum's will, as first reproduced in *A Chain of Flowers*, ser. II, 5 (1973), S. 333-7. The outlines of the Thum family history were

101 Weschler 1998, S. 34.

framed in successive issues of this journal in the last decades. See *A Chain of Flowers*, ser. III, 3 (1974), 57 (113-4), ser. V, 3 (1975), 32. (MJT Thums, 5f.)

Die detaillierten Überlegungen zur anscheinend nicht ganz geklärten Familiengeschichte der Thums verwundert: Kann die Gründungsgeschichte des MJT Gegenstand eines komplexen Diskurses wissenschaftlicher Auseinandersetzung sein? Ist es möglich, dass es eine Reihe von Forschungsliteratur gibt, auf die in den Fußnoten verwiesen wird und die sich allein mit dieser Frage der Abkunft der Gründer des kleinen MJT beschäftigt? Und wie erklärt sich, dass diese Literatur schon 1947 einsetzt, obwohl die Gründung des Museums doch erst in den späten 1980er-Jahren liegt? Diese Gesichtspunkte verwirren genauso wie die sich widersetzenden Inhalte: Wer ist Bird und was hat seine Schrift »Athen Orientalis« mit dem MJT zu tun? Was hat es mit dem Gärtnern auf sich? Die Haltung der Spekulation und Vermutung, die der Text hervorrufen muss, konterkariert den vermeintlich wissenschaftlichen Anspruch.

Im weiteren Verlauf wird vor allem die berufliche Biografie der beiden Thums geschildert. Es werden die verschiedenen Beschäftigungssituationen von Owen Thum dem Älteren als Gärtner genannt, seine Reisen durch die USA und seine Auftraggeber. Dabei werden Ortsnamen und Regionen wie Lincoln, Plattville, Eustace und Südwest-Nebraska angeführt. Die aufgezählten Namen sind zumeist diejenigen eher kleinerer Orte oder Städte, die in mehreren Bundesstaaten der USA zu finden sind, wie z.B. Lincoln oder Plattville, sodass trotz der akribischen Nennung von Orten keine klare geografische Zuordnung erfolgen kann. Immer wieder geht es um das Gärtner, um botanische Einzelheiten, z.B. um die Pflanzen, die Thum in die jeweiligen Gegenden neu einführt. Erst nach etwa zwei Dritteln des Textes wird zum ersten Mal die spätere Museumssammlung erwähnt, aber nur mit dem Verweis, dass sie nach Thums Tod an den Sohn vererbt wurde, nun unter dem Namen »The Ark«. Owen Thum der Jüngere – so erläutert die Broschüre weiter – ergänzt diese Sammlung um zusätzliche Blumen und Pflanzen und gibt verschiedene Ausgaben von Katalogen der Stücke heraus, die im Text als »catalogues of plants and rarities« (MJT Thums, 10) bezeichnet werden. Ebenso wie sein Vater zeichnet sich der junge Thum durch seine botanischen Fähigkeiten aus und übernimmt nach dessen Tod die Stelle als »Keeper of the Gardens, Vines and Silkworms at the North Platt Botanical Garden« (MJT Thums, 9).

Trotz der zum Teil sehr detaillierten Nennung von Arbeitsorten, Auftraggebern und Daten ergibt sich kein vollständiges – oder besser: kein verständliches – Gesamtbild. Die Thums scheinen eine gehobene Stellung in der Gesellschaft einzunehmen: Wie kann das sein als Gärtner im 20. Jahrhundert in relativ unbedeutenden Städten der USA? Es werden allerdings schriftliche Quellen zitiert, in denen sie von neu erworbenen Pflanzen berichten, z.B. von der Begeisterung über neuartige Erdbeeren: schriftliche Reflexionen für die Nachwelt, die anscheinend auf die

Bedeutsamkeit ihrer Tätigkeit verweisen. Immer wieder gibt es auch Aussagen, die nicht in das Bild eines Gärtners bzw. in die jeweils beschriebene Situation passen. So beispielsweise der Verweis darauf, dass Owen Thum der Ältere ein Boot des »Emperor's« (MJT Thums, 7) nutzen durfte, um neue Anpflanzungen zu besichtigen. Der Leseindruck »wissenschaftlich« wird durch diese Irritationen gebrochen. Darüber hinaus gibt es eine verwirrende Nähe der genannten Orts- und Eigennamen. So wird ›Billings, Montana‹ genannt, genauso wie ein ›Gerard Billius‹; es wird ein Autor mit Namen ›Dorff‹ zitiert und einer, der ›Dort‹ heißt. Gleichzeitig scheint der Text aber mit wissenschaftlicher Sorgfältigkeit zu arbeiten und Informationen offenzulegen; weiter wird an verschiedenen Stellen deutlich gemacht, dass es sich bei der Biografie der Thums um eine Rekonstruktion handelt. So z.B. dann, wenn es heißt: »From May 1922 Thum's name disappears from the Plattville records, to reappear by midsummer of the following year at Eustace (some 11 miles east of Mooresfield on Plum Creak)« (ebd.), wobei sämtliche Ortsnamen mit einer Selbstverständlichkeit genannt werden, als müsse man sie kennen. Trotzdem sind die bibliografischen Angaben meist nur Kurzangaben, zum Teil mit Abkürzungen oder Siglen, zu denen es allerdings kein Literatur- oder Abkürzungsverzeichnis gibt, sodass aus dem Text nicht deutlich wird, auf welche Publikation z.B. die Angaben »Watton House MMS, Gen. 58/33« oder »Dorff, 1955, pp. 201, 207« verweisen sollen. Hinter einer wissenschaftlichen Fassade verbirgt sich ein unauflösbarer Text.

Zum Schluss des Textes wird berichtet, wie Thum der Jüngere die Sammlung öffentlich zur Schau stellt und sie zum Ende seines Lebens im Jahr 1959 an einen gewissen Gerard Billius überträgt, was mit seinem Tod 1962 zu einem Erbstreit zwischen diesem und Thums Witwe führt. Mit der Übertragung des Museums wird auch die »Society for Diffusion of Useful Information« gegründet, die Herausgeber des Heftchens und der zugehörigen Schriftenreihe ist. Am Ende erfährt man, dass von den beiden Thums außer dieser Hinterlassenschaft der Sammlung nichts übriggeblieben ist.

Family responsibilities fell to his [Thum's] widow, Hester. At her expense a monument to both Thums was erected in the churchyard of St. Eustace at South Platt. However, the mason employed by Hester Thum apparently took unfair advantage of her bereavement in the use of unsuitable soft stone for the monument. Dort described in 1973: »This once beautiful monument hath suffered so much by the weather, that no idea can, just now, on inspection, be formed as to its original inscriptions and carvings.« [...] All trace of the Thums was gradually erased from South Platt. (MJT Thums, 10f.)¹⁰²

Dazu gehöre auch, dass neben dem Verschwinden des Denkmals der Garten der Thums verwildert und ihr Wohnhaus bis heute so vernachlässigt worden sei, dass es

102 An dieser Textstelle irritiert auch die Verwendung des heute unüblichen »hath«.

in nächster Zeit abgerissen werden müsse. Es gibt also laut Text außer den zitierten Quellen keine weiteren materiellen Belege mehr für die Existenz und das Wirken der Thums. Gleichzeitig aber – und das scheint in diesem Kontext wichtiger – gibt es aber auch keinen Widerspruch, keine Beweise, die das widerlegen könnten, was hier auf elf Seiten ausführlich geschildert wird.

Dass sich keinerlei Beweise für die Existenz der Thums finden lassen, hat einen Grund: Ihre Geschichte ist erfunden bzw. es ist die Geschichte zweier anderer Personen der Historie. Das, was in »The Thums. Gardeners and Botanists« geschildert wird, ist das Leben von John Tradescant (1570-1638) und John Tradescant dem Jüngeren (1608-1662). Beide waren Gärtner, Sammler und Reisende im England des 16. und 17. Jahrhunderts. Lawrence Weschler schildert in seinem Bericht über die Besuche im MJT diese Entdeckung.¹⁰³ Die Lebensgeschichte der Thums ist also größtenteils übernommen von der Geschichte der Begründer der Sammlung des »Ashmolean Museums« in Oxford, dem ersten öffentlichen und institutionalisierten (Naturkunde-)Museum Englands, das 1683 eröffnete¹⁰⁴, so wie sie in Arthur MacGregors Katalog »Tradescants Rarities. Essays on the Fondation of the Ashmolean Museum«¹⁰⁵ zu finden ist. Geändert wurden lediglich Zeiten, Orte und Namen. Während die Thums im 20. Jahrhundert in den USA angesiedelt sind, lebten die Tradescants im England der Frühen Neuzeit. Dieser Zeit- und Ortsunterschied erklärt auch die hohe gesellschaftliche Position, die bei den Thums verwundert: Als Gärtner im 17. Jahrhundert sind die Tradescants Gartenkünstler und Landschaftsgestalter der Adeligen, sie bedienen einen exklusiven, exotischen Sektor und entdecken und importieren durch den wachsenden Handel und die neue Zugänglichkeit auch – aus europäischer Sicht – entfernter Weltteile, fremde und unbekannte Samen, Pflanzen und andere Raritäten.

Die Tradescants gelten als herausragende Männer ihrer Zeit. Sie werden als außergewöhnlich in ihren Interessen und Kompetenzen beschrieben und als »justly famous among their contemporaries«¹⁰⁶. Die Karriere des Vaters begann als Gärtner für verschiedene Herrenhäuser und vollendete sich in der Anstellung als »Keeper of his Majesty's Gardens, Vines and Silkworms« des Anwesens »Oatland Palace« in Surray, dem Sitz der Gemahlin des Königs, Karl I. Diese Aufgabe wurde nach seinem Tod an den Sohn weitergegeben. Während dieser Tätigkeiten reisten beide Tradescants unter anderem in die Niederlande, nach Frankreich, Amerika,

¹⁰³ Vgl. Weschler 1998, S. 108ff.

¹⁰⁴ Vgl. Burdick 2008, S. 6. »The Ashmolean Museum opened in 1683 as a public museum – that is, a collection owned by an institution and viewable by the public – charging the nominal admission price of a sixpence.«

¹⁰⁵ MacGregor 1983a.

¹⁰⁶ Leith-Ross 1984, S. 13. In meinen Erläuterungen zu den Tradescants beziehe ich mich auf die beiden Biografien von Prudence Leith-Ross und Potter 2007 sowie die Homepage des »Ashmolean Museums«: www.ashmolean.org.

Nordafrika und Russland und brachten von dort neue Pflanzen mit, die in den jeweiligen Gärten und auch dem eigenen Anwesen weiter gezüchtet wurden, sowie auch eine Reihe von besonderen und unbekannten Dingen, die sie in ihrem Haus in South Lambeth archivierten und präsentierten. Ihr Sammel- und Wissensdrang wurde als »curious« bezeichnet, was im 16. und 17. Jahrhundert für einen wissensdurstigen Geist stand: »In the early seventeenth century, to be branded »curious« was a mark of social and intellectual distinction. It meant that you were always pushing at the frontiers of knowledge, in arts and sciences.«¹⁰⁷ Oder wie Prudence Leith-Ross es beschreibt, als »curious« bezeichnet zu werden, war ein Zeichen von »beträchtlichem Respekt«.¹⁰⁸ Diese Geisteshaltung sowie die wachsenden Reise- und Handelsmöglichkeiten führten dazu, dass die Tradescants eine nicht unerhebliche Menge bis dato unbekannter Pflanzen in England kultivierten. Auch die Funktion der Gartenanlagen änderte sich in dieser Zeit von Nutzgärten zu Prestigebjekten. Zum ersten Mal begann man in diesem Kulturraum, Gärten nicht für kulinarische oder medizinische Zwecke anzubauen, sondern zum Vergnügen.¹⁰⁹ »For almost the first time they started to cultivate gardens [...] to look at and enjoy, and to walk in »for refreshment«.¹¹⁰ Die Gärten der Zeit orientierten sich an der Zentralperspektive und waren auf den Herrscher (oder das jeweilige Anwesen) ausgerichtet. Symmetrische Planung, geometrische Achsen und das Errichten von Teilbereichen, die wiederum einen Blick auf das Ganze freigaben, machten den Garten zu einem Kunstwerk, in dem jeder kleine Bestandteil eine Rolle im Gesamten einnahm, oftmals zusätzlich mit symbolischer Bedeutung. Dahinter stand die Vorstellung, ähnlich wie bei der Wunderkammer, dass nicht nur das Gezeigte, sondern auch der Modus des Zeigens zueinander passen sollten. Um solche Gärten anzulegen, benötigte man kenntnisreiche Gärtnner, nicht nur, was das Wissen über Heilkräuter und Nutzpflanzen anging, sondern vor allem auch mit Blick auf Ästhetik und Exklusivität der Bepflanzung: »No expense was spared, for the gardens were exposed to view even more than the houses, and the beauty of a gentlemen's garden was one measure of his wealth and quality.«¹¹¹ Als Kulturprodukte geben die Gärten Auskunft über die Gesellschaft der Zeit: politisch, sozial, moralisch und sogar philosophisch.¹¹²

Die importierten Pflanzen und Kuriositäten waren angereichert mit mystischen Geschichten über Fabeln bis hin zu Elementen des Aberglaubens. Dem-

¹⁰⁷ Potter 2007, S. xxiv.

¹⁰⁸ Vgl. Leith-Ross 1984, S. 13.

¹⁰⁹ Genaueres zur Geschichte des Gartenbaus siehe Hansmann/Walter 2003.

¹¹⁰ Leith-Ross 1984, S. 15.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. Potter 2007, S. xxviii. In Bezug auf das Philosophische verweist Potter auf eine Abhandlung von Francis Bacon zum Garten (»On Gardens«, 1625). Siehe auch Kalusok 2003, S. 70.

entsprechend zeigt der Katalog¹¹³, den John Tradescant der Jüngere im Jahr 1656 mit finanzieller Unterstützung von Elias Ashmole anfertigen ließ, auch eine Mischung aus Wissenschaftlichkeit und Aberglaube:

Alongside the Tradescant medals, fossils, shells, insects, shoes, weapons, jewels, hats, toothbrushes and every other sort of natural or artificial wonder, even mid-century the collection still displayed objects that today would be dismissed as superstition: feathers from a phoenix, dragon's eggs, a piece of the True Cross, [...].¹¹⁴

Hier zeigen sich noch einmal die magischen Verbindungen der Wunderkammer. Das Magische, vor allem die Astrologie, spielte auch eine große Rolle beim Bepflanzen der Gärten. Jennifer Potter schlussfolgert in ihrer Biografie von Vater und Sohn:

The Tradescants were pioneers (the father, especially) but they were also quintessentially men of their time. How they responded to the risks and opportunities of their lives gives us a privileged glimpse into an extraordinary age, which began in superstition and wonder and ended with the dawning of science.¹¹⁵

In vielen Aspekten sind die Tradescants bahnbrechend für die Museumsgeschichte. Nicht nur war ihr Katalog die erste Publikation zu einem Museum in England, auch ihre Sammlung öffneten sie sowohl für Forscher:innen als auch für alle Interessierten, was neu war in der Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte Englands. Nach dem Tod von John Tradescant dem Jüngeren wurden die Sammlung und Haus und Garten an Elias Ashmole vererbt, in dessen Schuld Tradescant nach Ashmole's finanzieller und ideeller Hilfe bei der Publikation des Katalogs stand. Dieser Schritt führte zu einem Erbstreit mit Tradescants Witwe, der aber zugunsten von Ashmole entschieden wurde. Die Sammlung wurde so zum Grundstock des bis heute berühmten »Ashmolean Museums« in Oxford.

Die Geschichte der Tradescants stellt einen Bezug her zu verschiedenen Elementen, die im MJT eine Rolle spielen. So ist die Wunderkammer einerseits das Strukturprinzip, auf das inhaltlich immer wieder verwiesen wird und das auch in einigen der Exponate (die sich an den Wunderdingen der Kammern orientieren) und in der Kombination der verschiedenen Objekte zum Ausdruck kommt. Andererseits wird der grundlegende Wahrnehmungsmodus, den die Wunderkammern produzierten, – das Staunen – auch im MJT provoziert; »Curiosity« wird im MJT

¹¹³ John Tradescant der Jüngere: *Museum Tradescantianum: or A Collection of Rarities preserved at South Lambeth near London by John Tradescant*. London 1656.

¹¹⁴ Potter 2007, S. xxv.

¹¹⁵ Ebd., S. xxiii.

an unterschiedlichen Stellen erwartet und ausgelöst. Auch die Grenze – oder vielmehr die Vermischung – von Wissenschaft und Aberglauben, die Potter als kennzeichnend für die Zeit benennt, kommt in verschiedenen Exponaten des Museums vor und wird zum Teil explizit thematisiert.¹¹⁶ Die historischen Tradescants wie auch die fiktiven Thums nannten ihre Sammlung bzw. das Haus, in dem sie untergebracht war, »The Ark«. Hier findet sich wahrscheinlich die Inspiration für die Auseinandersetzung des MJT mit der Arche als Symbol für die Sammlung. Gleichzeitig ist die Geschichte der Tradescants aufs Engste geknüpft an die Entstehung des öffentlich zugänglichen Museums. Lawrence Weschler schlussfolgert in seinen Betrachtungen: »Die lächerlich unwahrscheinliche Saga von den Thums und Gerard Billius erweist sich mithin als die Gründungsgeschichte einer der herausragendsten Sammlungen im heutigen England.«¹¹⁷ Was Weschler allerdings nicht deutlich macht, ist, dass es nicht nur der Inhalt der Geschichte ist, der für den Gründungsmythos des MJT übernommen wird, sondern dass der Text aus dem Katalog zum »Ashmolean Museum« wortwörtlich kopiert wurde. So beginnt MacGregors Aufsatz »The Tradescants. Gardener and Botanists«¹¹⁸ mit fast denselben Worten wie der Text über die Thums. Stellt man die Texte nebeneinander, erkennt man, dass ein Großteil des Textes von MacGregor entlehnt ist, ausgetauscht sind Namen, Orte und Zeiten und in wenigen Fällen werden Formulierungen leicht abgeändert. Der von MacGregor reproduzierte Text ist hier grau markiert (siehe Abb. 3).

Darüber hinaus ist der Text im Heftchen des MJT an vielen Stellen gekürzt, stellt also nur einen Ausschnitt des Aufsatzes von MacGregor dar. Weiter sind einzelne Sätze frei ergänzt und ein kurzer Abschnitt zum Erbstreit sowie zum Tod der Witwe des jüngeren Owen Thum verweist auf einen anderen Aufsatz in MacGregors Band.¹¹⁹ In manchen Fällen werden Wörter ersetzt, um sie den jeweiligen Zeitumständen anzupassen: So wird z.B. »ship« durch »truck« ausgetauscht, »water-colour« durch »photo« und »master« durch »employer«. Auch bei den Namen könnte man eine Legende der Ersetzungen anführen: Tradescant = Thum, John = Owen, Elisabeth Day = Sylva Day, Hester Tradescant = Hester Thum, Elias Ashmole = Gerard Billius, Anthony Wood = Wallace Bird, Prudence Leith-Ross = Prudence Light.

¹¹⁶ Siehe zum Beispiel das Kapitel »Machtvolle Dinge – Tell the Bees ... Belief, Knowledge and Hypersymbolic Cognition« in diesem Teil der Studie.

¹¹⁷ Weschler 1998, S. 112.

¹¹⁸ MacGregor 1983b, S. 3.

¹¹⁹ »The contentious relationship between Hester and Gerard Billius over the disposition of the contents of 'Thum's Ark' and Hester's untimely drowning in the South Platt pond has been considered elsewhere (*On the Foundations of the Museum: By Unhappy Lawsuits Much Disturbed*).« (MJT Thums, 11) Der entsprechende Text bei MacGregor, der sich ebenfalls diesem Thema widmet, ist der Aufsatz »The Foundation of the Ashmolean Museum« von Welch 1983.

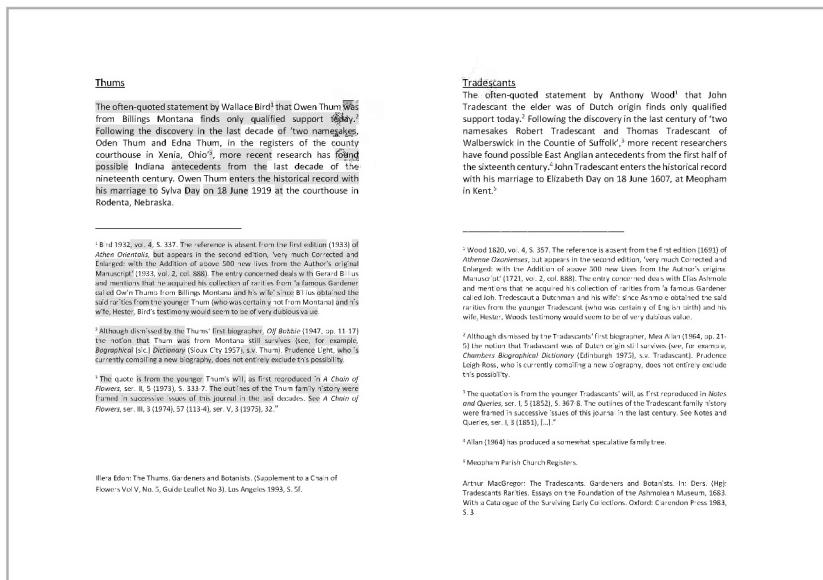
Abb. 3: Vergleich von »The Thums. Gardeners and Botanists« (S. 5) und »The Tradescants. Gardeners and Botanists« (S. 3) (graue Hervorhebungen und Gegenüberstellung der Verfasserin)

Thums	Tradescants
<p>Much of the evidence which illuminates the Museum's progress from obscurity to comparative fame comes from published and unpublished material of primarily botanical interest. Indeed, it was the museum's success as a botanical institution as well as the success of the Thums as gardeners which provided the vehicle for the collecting activities and which ensured the powerful but sympathetic patrons under whom their passion for collecting could take root and flourish.</p>	<p>Much of the evidence which survives to illuminate the Tradescant's progress from obscurity to comparative fame comes from published and unpublished material of primarily botanical interest. Indeed, it was their success as gardeners which provided the vehicle for their collecting activities and which ensured the powerful but sympathetic patrons under whom their passion for collecting could take root and flourish.</p>
<small>Hier Edv: The Thums. Gardeners and Botanists. (Supplement to a Catalog of Flowers Vol V, No. 5, Guide Leaflet No 1). Los Angeles 1951. S. 5</small>	<small>Arthur MacGregor: The Tradescants. Gardeners and Botanists. In: Dens. [Hg.]: Tradescant Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum, 1663. With a Catalogue of the Surviving Early Collections. Oxford: Clarendon Press 1963. S. 3</small>

Dies zieht sich durch bis in die Fußnoten, die ebenfalls wie Spiegelungen angelegt sind, wenn sie nicht eins zu eins übernommen sind. So verweist z.B. die Fußnote 11 im Tradescant-Text auf die Quelle »Hatfield House MSS, Gen. 11/25«, im Thum-Aufsatz gibt es in Fußnote acht den Verweis auf »Watton House MMS, Gen. 58/33«. Das MJT übernimmt die Form der bibliografischen Angaben, Chiffren und Zitierkonventionen, um eine Angabe zu machen, die strukturell identisch ist, aber auf nichts mehr verweist, weil die Referenzquelle weder im Ganzen angegeben wird noch existiert. Auch im folgenden Beispiel (siehe Abb. 4) sieht man, dass die Textteile, die nicht identisch sind, doch immer die gleiche Funktion haben. Es finden sich zum Teil leichte Abwandlungen von »researchers« zu »research« oder »quotation« zu »quote« und an manchen Stellen ist die Rechtschreibung angepasst.

Würde man den gesamten Text so abbilden und identische Passagen anstreichen, wäre ein Großteil des Thum-Textes farbig markiert. Nur das Ende der Thums weicht vom Ende der Tradescants ab, aber weniger durch Änderungen als vielmehr durch eine Auslassung. Denn was von den Thums nicht berichtet wird, aber zur Geschichte der Tradescants gehört, ist die Tatsache, dass die Grabplatte von ca. 1662,

Abb. 4: Vergleich von »The Thums. Gardeners and Botanists« (S. 5f.) und »The Tradescants. Gardener and Botanists« (S. 3) (graue Hervorhebungen und Gegenüberstellung der Verfasserin)



Aufsatz nach Sprachduktus und Form eigentlich erscheint oder erscheinen soll. Was bleibt, ist die Geschichte, ein Gerüst aus verschiedenen Ereignissen, das aber ohne die Einbettung in einen nachvollziehbaren zeitlichen Kontext schief bleibt.¹²⁰

Auch das Spiel mit der Form des Textes erscheint paradox. Wissenschaftlichkeit wird herausgestellt, ja sogar übermäßig inszeniert; gleichzeitig wird ein absoluter Bruch mit den Prinzipien von Wissenschaftlichkeit vollzogen: Es wird abgeschrieben, ohne dies kenntlich zu machen. Das Abschreiben ist hier aber weniger als ein ›übliches‹ Plagiat mit Täuschungsabsicht zu verstehen, sondern vielmehr als ein Spiel mit der Selbstverortung und der (Un-)Glaubwürdigkeit einer Geschichte sowie mit der Frage, was wir als historische Wahrheit anerkennen und wie eine Information oder Behauptung ›verpackt‹ sein muss, damit wir sie ernst nehmen oder gar für wahr halten. Denn diese ›Verpackung‹ des Gründungsmythos funktioniert zunächst einmal durch sprachliche Ausgestaltung und Paratexte¹²¹, wie Titel, Impressum, Schmutzblatt etc., sodann aber auch durch die Distributionssituation im Museumsshop sowie die ökonomischen Zusammenhänge (das Heftchen kostet 3 \$). All diese Elemente wirken zunächst einmal vertraut und scheinen den Gründungsmythos als echt auszuweisen.¹²² Die Fiktion beginnt allerdings schon beim Paratext, den Bestandteilen einer Publikation, die eigentlich nur die Rahmung des Binnentextes darstellen, aber stark an der Konstituierung der Erwartungshaltung beteiligt sind, mit der der Leser oder die Leserin die Schwelle in einen Text übertritt. Der Paratext stellt daher einen wichtigen Beitrag zum »Gattungsvertrag«¹²³ dar, dem Pakt zwischen Autor:in und Leser:in, dass bestimmte Gattungskonventionen erfüllt bzw. Regeln eingehalten werden. »Der Gattungsvertrag entsteht mehr oder minder kohärent, durch die Gesamtheit des Paratextes und, umfassender, durch die Beziehung zwischen Text und Paratext.«¹²⁴ In diesem Fall wird ein wis-

¹²⁰ Der Text markiert, wie durch Manipulationen und Kontextveränderungen Sachverhalte schief werden. Dabei stellt sich die Frage, ob sich dies auch auf die Exponate als Basis eines jeden Museums übertragen lässt. Wenn die Kontextveränderung einen solchen Schaden anrichtet, was passiert dann mit den Museumsdingen, die immer aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen werden und in die neue Umgebung und damit Beziehung des Museums gestellt werden?

¹²¹ »Paratexte, damit sind all jene Begleittexte gemeint, die einem literarischen Werk auf seinem Weg durch die Öffentlichkeit zur Seite gehen: Titel und Zwischentitel, Vorworte und Nachworte, Widmungen und Motti und natürlich alle Arten von Anmerkungen – schließlich aber auch jene ›Epitexte‹ im Umfeld eines literarischen Werkes, mit denen ein Autor, beispielsweise in Form von Selbstanzeigen und Interviews, ein Werk aus seiner Sicht erläutert.« (Genette 1989, S. 7)

¹²² Siehe auch Spencer Downing zum MJT: »The sheer volume of names, dates measurements, references, and other such formal detritus of the verifiable builds a foundation for confidence.« (2012, S. 50)

¹²³ Genette 1989, S. 45, mit Bezug auf Lejeunes »autobiografischen Pakt«.

¹²⁴ Ebd.

senschaftlicher, einen historischen Gegenstand behandelnder Text erwartet, worauf neben dem Titel auch die herausgebende Institution »Society for the Diffusion of Useful Information« sowie die angegebenen Verantwortlichen des Museums verweisen. Trotzdem stellen sich eben diese ›Society‹, das Veröffentlichungsjahr sowie diverse Veröffentlichungsorte als Fakte heraus. Dies scheint bedeutsam, sofern man Philippe Lejeunes Aussage beachtet, dass der Paratext als bloßes Anhängsel eines gedruckten Textes erscheine, *de facto* aber die Lektüre lenke.¹²⁵ Der Paratext, der üblicherweise die »Schwelle«¹²⁶ im Übergang zur Fiktion oder zum Inhalt, zum ›Innen‹ einer Publikation darstellt, ist hier schon Teil der Fiktion.

Mit »The Thums: Gardener and Botanists« findet und erfindet sich das MJT eine Gründungsgeschichte und reiht sich damit in die Riege der großen und vor allem alten Museen ein. Es spielt mit dem wissenschaftlichen Anspruch von Museen und nutzt diesen zur Implementierung der Glaubwürdigkeit der eigenen Aussagen, unterläuft ihn aber gleichzeitig durch übertriebene Verweise, Übertreibung im Ton und durch Unverständlichkeit aufgrund der Kombination widersprüchlicher Elemente, sodass die Broschüre vielmehr als Parodie wissenschaftlichen Schreibens erscheint. Ebenso wie die technischen und wissenschaftlichen Apparate in den Ausstellungen des MJT immer wieder zur Beglaubigung und gleichzeitig als ästhetisches Mittel genutzt werden, wird hier auch der akademische Schreib- und Arbeitsstil zweckentfremdet und entlarvt sich gleichzeitig selbst. Während bei wissenschaftlichen Texten ein Nichtverstehen (ob zu Recht oder nicht) zunächst meist als kognitive Fehlleistung verstanden wird, nicht als Schwäche der Abfassung, scheint es hier – bewusst – durch den Text selbst herausgefordert zu werden. Seine Defekte oder Unstimmigkeiten sind auf Erkennbarkeit hin angelegt.

Insgesamt bleibt es dennoch schwierig, den Text einzuschätzen. Handelt es sich um nicht gekennzeichnete Zitate, um ein Plagiat oder doch eher eine der spielerischen Gattungen, die Genette als Parodie und Pastiche bezeichnet? In jedem Fall scheint es eine hypertextuelle Beziehung zwischen der Geschichte der Tradescants und der Thums zu geben. Als Ansammlung von Zitaten zeigt sich der Gründungsmythos als eine »doppelt codierte, reflexive Äußerung«, denn das Zitat kennzeichnet einen »Zeichengebrauch (use), der auf anderen, vorgängigen Zeichengebrauch verweist [...]. Es kann die unterschiedlichen Ebenen der zitiert-integrierten Äußerung fokussieren.«¹²⁷ Da aber der vorgängige Zeichengebrauch hier nicht kenntlich gemacht wird, ist der intertextuelle Bezug nicht auf den ersten Blick ersichtlich und könnte auch als Täuschung oder Plagiat angenommen werden, denn: Ein Zitat ist normalerweise »ausgewiesen«, »in der Regel markiert«¹²⁸.

¹²⁵ Vgl. Genette mit Bezug auf Lejeune (ebd., S. 10).

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 2003, S. 897 (Art. »Zitat«).

¹²⁸ Ebd., S. 896 (Art. »Zitat«).

Allerdings kann der Zitatbegriff noch weiter gefasst werden. »Zitiert werden können einzelne Formulierungen eines konkreten Textes, charakteristische Strukturen desselben, aber auch Gattungen, Formen [...] oder Stile.«¹²⁹ Oder: »Es fokussiert den propositionalen Gehalt [...], den Wortlaut, die Prägnanz der Formulierung (stilistisch), den Autor als solchen, einen Text im allgemeinen und das konnotierte Diskursfeld [...].«¹³⁰ In »The Thums: Gardner and Botanists« werden all diese Elemente zitiert (ausgenommen vielleicht der Autor), und zwar allein schon deshalb, weil ein Großteil des Textes wortwörtlich übernommen ist. Diese Beziehung, bei der ein Text »von einem anderen, früheren Text abgeleitet ist«¹³¹, nennt Genette Hypertextualität. Die Hypertextualität ist gekennzeichnet als »Beziehung zwischen einem Text B (den ich als Hypertext bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als Hypotext bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die eines Kommentars ist«¹³². Von einem Text zum anderen vollzieht sich eine Transformation, ein Aspekt des Textes verlagert sich. Im MJT ist dies der raumzeitliche und personale Bezugsrahmen. Für eine solche Bezugnahme unterscheidet Genette drei Register bzw. Funktionen: Der neu entstandene Text »zweiten Grades«¹³³ kann sich spielerisch, satirisch oder ernst zu seinem Vorgänger verhalten. Beim MJT scheinen die spielerischen Komponenten zu überwiegen, die Genette in den Genres der Parodie und des Pastiche vertreten sieht. Während in der Parodie das Thema modifiziert wird, aber der Stil des Vorgängertextes möglichst wörtlich beibehalten wird, erzeugt das Pastiche durch eine Stilimitation einen neuen Text, der ein einfaches Thema verhandelt. Somit geht es beim Pastiche eher darum, einen Stil zu imitieren, bei der Parodie darum, einen Text einschließlich seines Inhalts umzuschreiben.¹³⁴ Wie in der Parodie wird bei den »Thums« der Stoff in einen »vulgäreren« Zusammenhang gesetzt – »es wird der vornehme Text beibehalten und so wörtlich wie möglich auf ein vulgäres (reales und aktuelles) Thema angewandt«¹³⁵ –, allerdings ist dieser zwar aktueller, aber eben nicht real; und die thematische Transformation ist minimal. Auch scheint es für die Parodie bedeutsam zu sein, dass der Hypotext bekannt und relativ kurz ist, sodass eine Verbindung zwischen beiden Texten sofort hergestellt werden kann;¹³⁶ dies ist bei »The Tradescants. Gardeners and Botanists« nicht der

129 Metzler Lexikon Literatur 2007, S. 843 (Art. »Zitat«).

130 Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 2003, S. 897 (Art. »Zitat«).

131 Genette 2008, S. 15.

132 Ebd., S. 14f.

133 Ebd., S. 15.

134 Vgl. ebd., S. 36.

135 Ebd.

136 Vgl. ebd., S. 47.

Fall, der Text-Text-Bezug ist auf den ersten Blick nicht als solcher zu erkennen.¹³⁷ So scheint die Intertextualitätstheorie Genettes in diesem Fall das Phänomen zwar eingrenzen zu können, doch lässt es sich mit seinen Begriffen immer noch nicht genau und eindeutig fassen. Am ehesten lässt sich wohl von einer Hommage und Parodie zugleich sprechen, oder eben von einem Fake. Wichtig erscheint: Es geht weniger darum, eine Fälschung zu erstellen, sondern darum, durch Intertextualität einen Bezugsrahmen zu erzeugen, der zum Teil widersprüchliches Material zusammen- und damit neue Bedeutungskomponenten freisetzt. Durch den Bezug auf ein »konnotiertes Diskursfeld«¹³⁸ wird dabei eine »Verwandtschaftsbeziehung« zu diesem impliziert.

Hinzu kommt noch das Prinzip der Aneignung. Die Eigenschaft der Entdecker und Forscher im 16. und 17. Jahrhundert, »curious« zu sein, führte immer auch zur Aneignung. Stephan Greenblatt hat das in »Wunderbare Besitztümer« herausgearbeitet. Reisende und Entdecker – darunter für Greenblatt besonders interessant: Kolumbus –, Menschen, denen diese Eigenschaft zugeschrieben wurde, berichten in ihren Schriften von Erstaunlichem und Wunderbarem. Greenblatt zeigt anhand der Tagebuchberichte von Kolumbus über seine Eroberungen der sogenannten Neuen Welt, dass das Staunen und das Wahrnehmen von Phänomenen oder Dingen als »wunderbar« in einem nächsten Schritt immer auch zu deren Aneignung führte. Er sieht den juristischen Diskurs der Übernahme von Land unmittelbar an den Diskurs des Wunderbaren geknüpft; die juristischen Rituale der Aneignung von Fremdem werden mit der Bezeichnung des Wunderbaren legitimiert: »Das Wunder der göttlichen Schöpfung legitimiert den Rechtsakt, aber transzendierte ihn auch.«¹³⁹ Das Wunderbare legitimiert aber nicht nur und wertet auf, sondern es stellt auch eine Möglichkeit dar, dem Neuen, zunächst nicht Fassbaren zu begegnen. Beide Diskurse, der juristische und der des Wunderbaren, verschmelzen miteinander:

Es gibt noch einen Grund für ihre Verknüpfung, daß nämlich kein Diskurs existierte, der den Umständen der ersten Begegnung angemessen wäre. In der beispiellosen, ebensobrisanten wie zukunftsweisenden Notlage, in die Kolumbus hineinsegelt, muß alles, was er sagt oder tut, zwangsläufig deplaziert [sic!] erscheinen. Er antwortet auf diese Herausforderung, indem er das resonanzreichste Rechtsritual, das er aufbieten kann, mit dem resonanzreichsten Gefühl verbindet.¹⁴⁰

¹³⁷ Vor allem, wenn man beachtet, dass es den Text auch in der deutschen Übersetzung gibt, die den wörtlichen Bezug zum Original noch unkenntlicher macht.

¹³⁸ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 2003, S. 897 (Art. »Zitat«).

¹³⁹ Greenblatt 1994, S. 126.

¹⁴⁰ Ebd., S. 127.

Aneignung und Staunen. Susanna Burghartz fasst in ihrem Aufsatz »Aneignung des Fremden. Staunen, Stereotype und Zirkulation um 1600« die doppelte Bedeutung des Sprechens über das Wunderbare zusammen:

Stephan Greenblatt hat es brillant analysiert. Er hat deutlich gemacht, dass im Erzählen über das Wunderbare Ängste und Wünsche der europäischen Erzähler in die Gegenstände, die sie antrafen, eingeschrieben wurden und umgekehrt zugleich das Reden vom Wunderbaren dem Entdecker- und Erzählerdiskurs eine Möglichkeit öffnet, Sachverhalte zu integrieren, die das bisher Bekannte und Ge-wusste überschritten.¹⁴¹

Die Aneignung wiederum verändert somit nicht nur das Angeeignete, das potenziell Unbegreifbare, indem es durch Stereotypisierungen fassbarer gemacht wird, es verändert auch das eigene Wissenssystem.¹⁴² Burghartz kennzeichnet Aneignung als einen »langfristige[n] Prozess, in dem Verschiebungen und Umwertungen mit fortlaufenden Aktualisierungen korrespondieren«¹⁴³. Dass die ›kuriöse‹ Haltung zu Aneignung führt, zeigt sich bei den Tradescants, die ihr Museum mit allerlei Fremdem füllen,¹⁴⁴ aber in einem weiteren Schritt auch am MJT im Hinblick auf »The Thums. Gardeners and Botanists«. Die Aneignung des fremden Materials, des Textes über die Tradescants, macht ihn zu etwas Eigenem, wobei sich das Material im neuen Kontext wandelt. Die ›Verschiebungen, Umwertungen und fortlaufenden Aktualisierungen‹, die Burghartz benennt, lassen sich auch bei der vergleichenden Lektüre der beiden Texte feststellen. So wird die Aneignung – auch und vor allem die legale, legitime Aneignung –, die immer ein Teil des Museumsdiskurses ist, aber in der Eingliederung in das eigene System nicht immer sichtbar bleibt, noch einmal deutlich gemacht und besonders herausgestellt.

Hinsichtlich verschiedener Aspekte nimmt das MJT so die »selbsthistorisierende[...] Institution[...]«¹⁴⁵ Museum in den Blick und befragt die Prozesse des Historisierens von Personen, Dingen und Institutionen auf ihren Fiktionsgehalt. Römer formuliert als allgemeine Beobachtung zum MJT eine Feststellung, die hier besonders zuzutreffen scheint:

141 Burghartz 2004, S. 113.

142 Vgl. ebd., S. 110.

143 Ebd., S. 114.

144 Auch heute noch stellt sich für Museen die Frage nach der recht- oder unrechtmäßigen Aneignung des Fremden. Ein gravierendes Beispiel ist die Debatte um die Rückgabe von Menschenköpfen an Namibia und andere ehemals von Deutschland bzw. dem Deutschen Reich kolonialisierte afrikanische Länder, die sich in der anthropologischen Sammlung der Berliner »Charité« befanden und die zum Teil von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz übernommen wurden.

145 Römer 2001, S. 254.

Darin reflektiert sich die der Geschichtsschreibung eigene Fiktion der linearen Abfolge von Ereignissen, aber auch der Hinweis, daß der Betrachter sich eine eigene Genealogie aus dem Gegebenen bilden muß. [...]

Erst der in Gang gesetzte Prozeß des Zweifelns an der Echtheit im Verhältnis zu dem allgemeinen bürgerlichen Bedürfnis der Suche nach dem Ursprung läßt die Wirkungsweise des MJT zur Entfaltung kommen.¹⁴⁶

An eben diesem Punkt, der Suche nach dem eigenen Ursprung, der Authentizität und Legitimität versprechen soll, setzt das MJT an. Die Entstehungsgeschichte wird zum Fake und dennoch vereint der Katalog zur Gründung des MJT eine dreifache Genealogie: Er stellt erstens den individuellen Gründungsmythos des MJT dar, beschreibt die angebliche Gründungsgeschichte des Museums aus einer Tradition des Gärtnerns und Sammelns heraus und gibt dem Museum somit einen (wenn auch fiktiven) Ursprung. Zweitens stellt der Bezug zum »Musaeum Tradescantianum« und dem frühen »Ashmolean Museum« einen Verweis auf einen wichtigen Teil der englischen und europäischen Museumsgeschichte dar und markiert die Entstehung des ersten öffentlichen naturkundlichen Museums, das als Vorfahre aller folgenden Museen gewertet werden kann. Und es kennzeichnet dabei die Aneignung als einen grundlegenden Faktor der Museumspraxis, historisch wie aktuell. Gleichzeitig potenzieren sich in dem Text über die Thums die hier herausgearbeiteten genealogischen Aspekte des MJT: Es kombiniert seine Bezugspunkte ›Arche‹ und ›Wunderkammer‹ in einer Geschichte bzw. einer Erzählung mit handelnden Figuren. Beide Referenzquellen, die jeweils einen Bedeutungskontext von Museum, Archiv, Sammeln und historischem Ursprung eröffnen, finden sich hier verknüpft. Zum Dritten ist der Katalog von MacGregor zur Sammlung der Tradescants aber auch tatsächlich die Quelle für die Existenz des MJT, denn viele der frühen Arbeiten gehen auf Exponate und Texte aus diesem Katalog zurück (wie im Weiteren noch zu sehen ist) und werden wie der Text von MacGregor übernommen, zitiert oder montiert. Der Katalog ist Inspiration und Material (im Wortsinn) für viele Ausstellungen im MJT. Das Museum ist somit gewissermaßen der postmoderne¹⁴⁷ Nachkomme des »Ashmolean Museums« bzw. der Sammlung der Tradescants. Es bedient sich an dessen Geschichte und dessen Exponaten und macht sie zu etwas Neuem. Es ist gleichsam ein entfernter Verwandter oder – wenn man im Vokabular von Stammbaum und Vererbung bleiben möchte – eine Mutation.

146 Ebd., S. 258f.

147 Weschler schlussfolgert: »David Wilson hat somit sein Museum an der Schnittstelle zwischen Prämoderne und Postmoderne platziert – oder vielleicht besser gesagt, er hat die prämodernen Quellen des postmodernen Denkens angezapft.« Er verweist hier auf Thomas McEvilley und seine »Vorstellung einer periodischen Wiederkehr der Postmoderne«; Weschler stellt die These auf, dass es sich im MJT um eine periodische Wiederkehr der Prämoderne handelt (1998, S. 108).

Erinnerung, Vergessen, Tod

Nicht das Erinnern, sondern das Vergessen ist der Normalfall in Kultur und Gesellschaft. Erinnern ist die Negation des Vergessens und bedeutet in aller Regel eine Anstrengung, eine Auflehnung, ein Veto gegen die Zeit und den Lauf der Dinge, so formuliert es Aleida Assmann in ihrem Aufsatz zu »Formen des Vergessens«.¹⁴⁸ Jedes Museum unternimmt diese Anstrengung, trägt zur Speicherung und Kanonisierung von Wissen bei und ist damit eine Institution, die Prozesse des Erinnerns und Vergessens steuert. Das Ausstellen als eine somit institutionelle Form des Erinnerns ist immer auch ein Akt, der einen bestimmten Fokus voraussetzt. Dem materiellen Objekt kommt bei diesem Prozess ein besonderer Stellenwert zu. Der Museologe Gottfried Korff sieht in den Dingen eine »Erinnerungsveranlassungsleistung«¹⁴⁹. Assmann bezieht sich in ihrem Aufsatz »Konstruktion von Geschichte in Museen« auf diese Äußerung Korffs und stellt sie in den Kontext von Hanna Arendts Überlegung, der zufolge Erinnerung immer »der Handgreiflichkeit des Dinghaften«¹⁵⁰ bedürfe. Sie fasst zusammen: Die Dinge »wirken als Stimuli für die Imagination und können suggestive Brücken zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Gegenwart und Vergangenheit schlagen.«¹⁵¹ Denn sie sind immer beidem verhaftet: Materiell in der Gegenwart anwesend, tragen und zeigen sie Spuren aus der Vergangenheit. Somit ermöglichen sie dem Betrachter oder der Betrachterin, seinen oder ihren Körper in die Nähe dieser Vergangenheit zu bringen und damit nicht nur intellektuell, sondern auch sinnlich Geschichte wahrzunehmen.

Das MJT hat sich zur Aufgabe gemacht, besonders solchen Dingen einen Platz zu geben, die sonst nicht ausgestellt würden, weil sie durch die konventionellen Raster der Kunst-, Naturhistorischen oder Technischen Museen fallen. Dies sind zum einen Exponate, die sich nicht eindeutig einer der drei Kategorien zuordnen lassen, aber auch solche, denen ein Platz im Museum normalerweise verweigert wird, weil sie nicht zum Kanon des verbürgten Wissens gehören. So z.B. die Ausstellungsstücke im MJT-Zyklus »Tell the Bees«¹⁵². Hier werden magische Vorstellungen und Hausmittel illustriert, die einen Zusammenhang von menschlichen und nicht menschlichen Entitäten behaupten oder vermuten lassen und gemeinhin unter dem Begriff »Aberglauben« zusammengefasst werden. Es sind also Ideen, die ausgestellt und mithilfe von Dingen illustriert werden. So wird eine Vorstellung

148 A. Assmann 2012, S. 23.

149 Korff 1999, S. 330.

150 Hanna Arendt, zitiert nach A. Assmann 2007, S. 12.

151 Ebd.

152 Siehe das Kapitel »Machtvolle Dinge – Tell the Bees ... Belief, Knowledge and Hypersymbolic Cognition« in diesem Teil der Studie.

der Institution Museum vorgeführt, in der diese nicht nur der Konservierung verschiedener Dinge und Diskurse verschrieben ist, sondern auch die vordringliche Aufgabe hat, Vergessenes wieder präsent zu machen. Es handelt sich also um ein Vorhaben, »das zu nichts [G]eringerem [aufruft] als zu dem heldenhaften Versuch einer Rückgewinnung des Verlorenen.«¹⁵³ Etwas Ähnliches impliziert und intendiert auch die Ausstellung zu Athanasius Kircher, die sich zwar inhaltlich nicht in erster Linie mit Erinnerung und Vergessen beschäftigt, jedoch anspricht, dass die Wahrnehmung und Gewichtung von Kircher als Universalgelehrtem und seinem Beitrag zur Wissenschaft variiert:

Es fällt schwer, den gesamten Horizont der Interessen abzustecken, die der jesuitische Gelehrte Athanasius Kircher im 17. Jahrhundert für sich entdeckte und bemeisterte. [...] Doch dem Zeitgenossen von Newton, Boyle, Leibnitz und Descartes wurde sein rechtmäßiger Platz in der Wissenschaftsgeschichte vorenthalten – wegen seiner Versuche, aus dem tradierten biblischen Historismus und der in Entstehung begriffenen säkular-wissenschaftlichen Erkenntnistheorie eine vereinheitlichte Weltsicht zu schmieden. (MJT Kircher, 13)¹⁵⁴

Während er von seinen Zeitgenossen bewundert wurde, entwickelte sich im Weiteren eine eher skeptische Betrachtung, die hier vom MJT thematisiert wird.¹⁵⁵

Im 17. Jahrhundert vereinigte ein Mann wie Kircher das Lehrangebot einer gesamten Universität in einem einzigen Kopf. Er steht daher auch als Vertreter eines höchsteffektiven Bildungssystems, das nach ihm in Vergessenheit geriet, und für eine nahezu grenzenlose Lust auf Wissen, das ohne Scheuklappen die inneren Zusammenhänge erkennen wollte.¹⁵⁶

Eine bewundernde, aber auch kritische Sicht auf den Gelehrten legt auch Umberto Eco in einem seiner »Streichholzbriefe« mit dem Titel »Aufgeblasener Jesuit Athanasius« an den Tag: »Sein Faszinosum liegt in der Menge der Irrtümer, die er beging, verführt von seiner Neugier und von seinen richtigen Intuitionen aus falschen Gründen.«¹⁵⁷ »Schwindelerregende Unverfrorenheit«¹⁵⁸ – auch Eco spricht von der Schwierigkeit, Kircher im Wissenschaftssystem einzuordnen, ihn als Phänomen zu begreifen, findet es aber lohnenswert, sich noch heute mit ihm zu beschäftigen. Dass diesem zugleich gerühmten und verpönten Forscher eine ganze

153 Weschler 1998, S. 121.

154 Die Textfassung ist im Kontext der Hagener Ausstellung entstanden und publiziert worden. Der Text ist in ähnlicher Form (auf Englisch) Teil der Einleitungspräsentation der Kircher-Ausstellung.

155 Vgl. Daxelmüller 2002a, S. 13

156 Ebd.

157 Eco 1986.

158 Ebd.

Ausstellung im MJT gewidmet wird, kann als dessen Positionierung in diesem Zusammenhang gelesen werden, als Strategie, ihm den rechtmäßigen Platz zukommen zu lassen, auch wenn seine Theorien im MJT nicht in erster Linie wissenschaftlich, sondern künstlerisch gelesen zu dreidimensionalen Installationen verwandelt werden. Aber vermutlich wird eine Ausstellung, die das Vermischen von Kategorien in den Vordergrund stellt, Kircher vielleicht mehr gerecht als jede andere.

Auch in den nachfolgend untersuchten Ausstellungen geht es um die Frage, was wir für erinnerungswürdig halten und was nicht. »Dogs of the Soviet Space Program«, »Rotten Luck« und die Delani/Sonnabend-Ausstellung setzen sich in unterschiedlicher Weise mit den Parametern auseinander, die wir an Erinnerung herantragen. Es ist evident, dass dem Faktor Zeit dabei eine wichtige Bedeutung zukommt. Der Weg vom Leben in den Tod, vom Wahrnehmen zum Vergessen ist offensichtlich ein Prozess in der Zeit. Die Ausstellungen befragen und komplizieren diesen Faktor in unterschiedlicher Form und beziehen ihn – vor allem in der Ausstellung »Rotten Luck« – bewusst in die Darstellung ein. Aber auch Politik und gesellschaftliche Normvorstellungen haben Einfluss darauf, was und wie erinnert wird. Dies zeigt sich besonders in der Reihe »Dogs of the Soviet Space Program«. Die dritte Ausstellung in den »Delani/Sonnabend Halls« widmet sich explizit dem Themenkomplex des Erinnerns. Darüber hinaus geht es in allen drei Ausstellungen um die Auseinandersetzung mit Endpunkten: um das Ende von Dingen in materieller Hinsicht, um das Vergessen im Zusammenspiel von Materie und immateriellen Zusammenhängen und um den Tod – den von Lebewesen wie auch den Tod als eine Kategorie der Dingbiografie, und schließlich den der Institution Museum selbst.

»Dogs of the Soviet Space Program«

Im Obergeschoss des Museums befindet sich in einer Art Durchgangszimmer oder großem Flur, der auch den Zugang zum »Borzoi Kabinet Theater« bildet (dem Kino, das nach einer Hunderasse benannt ist), die Ausstellung »Lives of Perfect Creatures. Dogs of the Soviet Space Program«, in der es letztlich um die Frage geht, welche Kategorien unser Erinnern bzw. Gedenken strukturieren. Was wird Teil unseres kollektiven Gedächtnisses¹⁵⁹ und aus welchen Gründen? Die Ausstellung zeigt allerdings zunächst nur eine Reihe von Porträts verschiedener Hunde. Die Bilder sind von der zeitgenössischen Künstlerin M.A. Peers in naturalistisch-romantischer Tradition gemalt und zeigen ›Brustporträts‹ der Hunde vor gedämpft farbigem, aber flächigem Hintergrund. Die meisten weisen eine klassische Dreiviertelansicht auf, sie sind mit schweren Holzrahmen versehen und tragen auf einer Messingplakette den Namen des jeweiligen Hundes. (Die folgende Ansicht [Abb. 5]

¹⁵⁹ Zum Begriff des kollektiven Gedächtnisses siehe J. Assmann 1988.

zeigt die Porträts als Kettenanhänger, wie sie, neben T-Shirt-Drucken oder einem Bilderrad, im Museumsshop zu erwerben sind.)

Abb. 5: »Dogs of the Soviet Space Program«



Alles an der Form der Darstellung und Präsentation dieser Hunde erinnert an menschliche Porträts.¹⁶⁰ In dieser Art sind die Hundedarstellungen eher ungewöhnlich, aber nicht einmalig. Seit der Antike bilden sich Menschen mit ihren Hunden ab, allerdings geht es dabei meist darum, den Menschen mithilfe des ›Accessoires‹ Hund darzustellen oder eine allegorische Bedeutung des Hundes in den Vordergrund zu stellen (z.B. Liebe oder Treue). Erst mit dem 19. Jahrhundert werden Hunde um ihrer selbst willen in Einzeldarstellungen gezeigt. Erika Billeter hat herausgearbeitet, dass dezidierte Hundepaträts damals zwar Mode wurden, vergleicht man sie aber mit denen des MJT, so gibt es klare Unterschiede. Die meisten Gemälde zeigen Hunde in Gruppen oder allein während einer Handlung (schlafend, spielend), wobei sie fast immer ganz abgebildet sind und auch ihre Umgebung Teil des Bildes ist. Nur wenige Abbildungen bei Billeter weisen den Ausschnitt des Brustporträts auf, den auch Peers wählt. Somit werden die Hunde tendenziell häufiger durch ihr Verhalten charakterisiert als durch ihre Erscheinung. Während die Darstellungsform schon ungewöhnlich ist, ist die implizierte Bedeutsam-

¹⁶⁰ Vgl. dazu hier und im Folgenden Billeter 2005, S. 9-11 und 174.

keit den USA nicht so fremd, wie sie es deutschen Betrachtenden erscheinen mag. Hunde zählen in den USA zu den beliebtesten Haustieren und sind auch auf politisch-gesellschaftlicher Ebene präsent: Kaum ein Präsident verzichtet auf einen »First Dog«. Seit Warren G. Hardings Amtszeit werden Hunde oft für öffentliche Auftritte oder den Wahlkampf genutzt. Die Tiere sollen ihre Herren menschlicher und nahbarer erscheinen lassen (zumindest wird dies in der Berichterstattung so gedeutet), während sie von den Präsidenten auch gern anthropomorphisiert werden.¹⁶¹ »Keine andere Hundegruppe [ist] besser dokumentiert [...].«¹⁶² Fotografien, Wochenschauen, Filme und schriftliche Aufzeichnungen von Personen im Umfeld des Weißen Hauses geben Zeugnis vom Leben der »First Dogs«. Sogar Franklin D. Roosevelt's offizielles Memorial in Washington, das 1997 20 Jahre nach seinem Tod errichtet wurde, zeigt ihn mit seinem Hund Fala.

Die Bedeutung der Hunde in der amerikanischen Kultur ist somit nicht zu unterschätzen – auch in der Wahrnehmung der Tiere als Individuen –, allerdings werden sie meist mit ihrer Besitzerin/ihrer Besitzer gezeigt; ihre Eigenschaften spiegeln in dieser Wahrnehmung die des Besitzers und umgekehrt. Ein wenig anders verhält es sich mit den Porträts im MJT. Die Hunde sind als Individuen dargestellt, wie wichtige Persönlichkeiten – nicht im Zusammenhang mit ihrem Besitzer oder ihrer Besitzerin. Auch die Namen auf den Schildern weisen eine gewisse Prominenz auf: Es sind Laika, Belka, Strelka und einige Hunde mehr, die im Kontext der russischen Raumfahrt ins Weltall geschickt wurden. In den späten 1950er-Jahren, vor Beginn der bemannten Raumfahrt und in Übungen und Versuchen, die noch sehr unsicher waren, wurden in der Sowjetunion Versuchstiere eingesetzt. Schon kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs hatten die sowjetische und die amerikanische Raumfahrtbehörde jeweils in eigenen Studien damit begonnen, verschiedene Säugetiere wie Hamster, Mäuse, Ratten und eben auch Hunde und Affen in Raketen mehrere hundert Kilometer hoch in die Luft zu befördern.¹⁶³ Aufgrund ihrer Beschaffenheit (angeblich waren sie als Mischlinge robuster als Rassehunde) wurden vor allem Straßenhunde für diese Zwecke ausgesucht und trainiert. Sie wurden für eine Aufgabe, eine Funktion benötigt und ausgewählt, nicht als Individuen. Das zeigt sich auch an der Namensgebung. So wurde z.B. ein Hund ZIB genannt, was ein russisches Akronym für »Ersatz für fehlenden Hund Bobik« ist, weil er eben genau dies war, das Substitut für einen anderen Hund, der wegelaufen war. Auch bei Laika, der berühmtesten Hündin der Weltraumfahrt, die als

¹⁶¹ Siehe hierzu z.B. Franklin D. Roosevelt's sogenannte Fala Speech vom 23. September 1944, die als Wendepunkt im Wahlkampf für seine Wiederwahl zum Präsidenten gilt. Zu hören unter www.archive.org:1944/RadioNews,1944-09-23FDRTeamstersUnionAddress-Fala (27:45-30:08). Internet Archive. Fala war der Scottish Terrier des Präsidenten.

¹⁶² Pycior 2010, S. 82.

¹⁶³ Vgl. Duve/Völker 1997, S. 327 (Art. »Laika«).

erstes irdisches Lebewesen im Weltraum war, scheint die Namensgebung – zumindest zunächst – nicht zentral gewesen zu sein. Duve und Völker beschreiben, Laika habe ihren Namen erst im Kontext der öffentlichen Aufmerksamkeit bekommen, die sich in dieser Phase des Kalten Krieges auf die Gefahren und Errungenschaften der – westlichen wie der östlichen – Raumfahrt richtete:

Einen noch größeren Anteil als an den Gefahren für die Menschheit oder ihre Zukunftsmöglichkeiten nahmen die Bürger der westlichen Welt jedoch an dem Schicksal des Weltraumhundes. Am heftigsten reagierten die Tierfreunde in England. [...] Aber auch die Zeitungen anderer Länder witterten die rührende Tiergeschichte und nutzen nur allzugern die Gelegenheit, den sowjetischen Erfolg madig zu machen. Um das kollektive Mitleid auf sich zu versammeln, mußte das Versuchstier personifiziert werden. Es brauchte einen Namen.¹⁶⁴

Burgess und Dubbs berichten dagegen in ihrem Band »Animals in Space«, dass Laika eigentlich Kudryavka geheißen habe, aber aufgrund ihres Bellens Laika (»die Belrende«) genannt wurde.¹⁶⁵ Gleichzeitig ist Laika eine Rassebezeichnung und war ein sehr beliebter Hundenname im Norden der damaligen Sowjetunion.¹⁶⁶ Somit bekam Laika vielleicht als Vermarktungserfolg ihren Namen, der aber eigentlich doch ein anonymer ist. Von Beginn des Versuchs der Raumfahrt mit einem Lebewesen an war unzweifelhaft, dass Laika auf ihrer Mission sterben würde (auch wenn das zunächst nicht öffentlich gemacht wurde):

For Laika, it was disastrous, and it was always intended to be: there was no plan to bring her back. Sputnik 2 was designed to demonstrate that a living creature could survive the journey into space. How to make the return trip was a problem that didn't even merit investigation until it had been proved that getting up was possible.¹⁶⁷

Laikas Reise fesselte die Weltbevölkerung weit mehr, als man erwartet hatte. »It's fair to say that in the arena of public opinion, the death of Laika overshadowed the incredible accomplishment of the launch of Sputnik 2.«¹⁶⁸ Hier zeigt sich, wie sehr das öffentliche Interesse und auch das Erinnern vom Exemplarischen gespeist werden, von der Erzählung eines Einzelfalls und damit von Emotionen. Laika wurde zum Kult, zur Vertreterin aller namenlosen Versuchstiere; ihre Gedenktafeln

164 Ebd., S. 372f.

165 Vgl. Burgess/Dubbs 2007, S. 154.

166 Vgl. Duve/Völker 1997, S. 373; Burgess/Dubbs 2007, S. 154.

167 Ditum, <https://sarahditum.com/2012/04/02/dogs-of-the-stars>.

168 Burgess/Dubbs 2007, S. 164.

und -gestaltungen sind zahlreich.¹⁶⁹ Alle anderen im MJT gezeigten Hunde sind allerdings zumindest im Westen kaum oder gar nicht bekannt.

Was Colin Burgess und Chris Dubbs als ein »In-den-Schatten-Stellen« werten, sieht Amy Nelson in ihrem Aufsatz »Laikas Vermächtnis« als Bestandteil einer »sorgfältig geplante[n] Medienkampagne«¹⁷⁰ in der Sowjetunion an. Man nährte das Interesse der Öffentlichkeit am Raumflug mit Informationen zu den Tieren, um davon abzulenken, dass über das eigentliche Raumfahrtprogramm kaum etwas publik gemacht wurde.

Die Namen der Hunde, ihre Fotos und Details über ihre Ausbildung, ihr Temperament konnten gefahrlos mitgeteilt werden, ohne dass das menschliche Tun hinter dem Erfolg verraten werden musste. Wenn man die Aufmerksamkeit auf die Hunde lenkte, wurde auch weniger deutlich, dass sonst kaum bedeutende Informationen über das Raumprogramm zur Verfügung gestellt wurden.¹⁷¹

In dieser Medienkampagne scheint auch die Quelle für die Darstellungsform der Hunde im MJT zu liegen: Fotoporträts wurden am Tag ihres Starts in den Weltraum in den Zeitungen veröffentlicht. »Es waren immer Nahaufnahmen vom »Gesicht«, eindeutig den formalen Porträtaufnahmen bei Menschen nachempfunden.«¹⁷² Diese Porträts sind hier in ähnlicher Form in Gemälde überführt worden, denen so allerdings noch eine repräsentativere Wirkung, gewissermaßen eine anachronistische Attitüde zukommt. Die Hunde funktionierten als Ablenkungsmanöver, weil sich das Bild des Hundes in der Sowjetunion seit dem Zweiten Weltkrieg verändert hatte und der Hund als Haustier wieder beliebt war. Gleichzeitig hatte die Berichterstattung über die Raumfahrthunde Einfluss auf die weiter wachsende Popularität von Hunden als Familientieren:

Als »tapfere Pfadfinder« bestätigten und untermauerten [die Hunde] das Urbild vom Hunde-Heldentum, das die volkstümliche Vorstellung von ihren Tugenden spiegelte und zum Wiederaufleben der Haltung von Haushunden in der Sowjetunion nach dem Zweiten Weltkrieg führte. Die Bolschewiki hatten die Haltung von »Schoßtieren« zum Vergnügen und als Gefährten als dekadent und bürgerlich diskriminiert, in der Nachkriegszeit kehrte der Familienhund langsam zurück. Unter den vielen Faktoren, die diesen Trend beeinflussten, war die Nützlichkeit der Hunde. [...] Um die borniert individualistischen Motive der »bourgeoisen« Hundehaltung zu kompensieren, beriefen sich Handbücher zur Hundehaltung nach

¹⁶⁹ Vgl. Duve/Völker 1997, S. 375. Auch gab es Laika-Briefmarken, -Streichholzschatzeln, -Uhren, -Post und -Sammelkarten sowie sogar -Zigarrenbänder (vgl. Turkina 2019, S. 9ff.; vgl. Parr 2019, S. 24ff. u.a.).

¹⁷⁰ Nelson 2010, S. 118.

¹⁷¹ Ebd., S. 116.

¹⁷² Ebd., S. 117.

dem Krieg auf die uralte Zusammenarbeit der Hunde mit den Menschen und auf ihren ›Dienst‹ am Sowjetstaat [...].¹⁷³

Was Nelson hier – ein wenig überspitzt – deutlich macht, ist die politische und ideologische Dimension in der Wahrnehmung des Hundes; hier bezogen auf die Sowjetunion, aber im Umkehrschluss wird sie auch für die USA deutlich.

Die Auseinandersetzung mit den »Dogs in Space« zeigt ein merkwürdiges Zusammenspiel von Funktionalisierung und Verehrung, wobei in sowjetischer Machtperspektive die angestofene Verehrung Teil der Instrumentalisierung ist. Die Ausstellung greift das Thema der als funktional ausgewählten Tiere auf, stellt sich selbst aber auf die Seite einer Anthropomorphisierung und Würdigung der Hunde. Das MJT nimmt in der formalen Ähnlichkeit der Porträts die Darstellung der Sowjetunion auf, wendet sie aber um. Aus einem Ablenkungsmanöver wird ästhetischer Selbstzweck und eine Form des Gedenkens. Die Ausstellung intendiert, die Hunde aus der erlittenen Funktionalisierung zu lösen, von der Funktion als reine Versuchstiere, aber auch vom medienwirksamen Aufmerksamkeitseffekt und dessen Manipulation zu befreien. Die Vermenschlichung geschieht neben der bildlichen Darstellung auch in sprachlicher Form. So wird im Text des MJT auf die Hunde als »courageous example« verwiesen. Sarah Ditum kommentiert dies mit Recht als täuschend, denn »to be courageous, you have to know exactly what it is you're braving, and however well-trained Gazezenko's subjects were, I doubt he was able to instill in them a sense of the danger of space flight or the greater good they were flying for«.¹⁷⁴ Aber vielleicht geht es auch eher darum, dass sie generell ein ›example‹ darstellen und die Ausstellung an ihnen exemplarisch etwas vorführt: In der Übertreibung (›courageous‹) werden uns die Bewertungskriterien unserer Weltsicht deutlich gemacht: die Hierarchie zwischen Mensch und Tier, die übertragbar ist auf Machtverhältnisse und hegemoniale Strukturen in anderen historischen Zusammenhängen, die eine Gesellschaft in der Regel eher verdrängt oder zumindest nicht ausstellt.¹⁷⁵ Denn die dargestellten Hunde sind mehrfach als ›minderwertig‹ kodiert. Sie sind Tiere, nicht Menschen; sie sind Straßenhunde, nicht geliebte Haustiere; und sie sind Mischlinge, keine Rassehunde. Ihr vom Menschen festgelegter Wert ergibt sich aus dem Rang ihrer Besitzer, ihrem ökonomischen Wert und der merkwürdigen konventionellen Positivbewertung von Reinheitsvorstellungen. Die Ausstellung demonstriert uns das Selektive unseres

173 Ebd., S. 118.

174 Ditum, <https://sarahditum.com/2012/04/02/dogs-of-the-stars>. Gazezenko war der behavioristische Trainer der Hunde.

175 Hier ließe sich auf die aktuelle Diskussion um die ethnologische Ausstellung verweisen, die das sich im Aufbau befindliche neue, alte Berliner Stadtschloss beherbergen soll. Die Frage nach Reflexion des kulturell und institutionell Ausgeblendeten wird in diesem Zusammenhang immer noch zum Teil bagatellisiert.

kulturellen Gedächtnisses; sie ist eine Hommage an diese Hunde und führt uns unsere eigenen Bewertungskategorien vor, indem sie diese außer Kraft setzt. Damit ist sie eine Arbeit gegen das Vergessen, die auf der einen Seite mit viel Pathos agiert, indem sie das vermeintlich Kleine, Unwichtige und Unsichtbare ins Museum holt; auf der anderen Seite stellt sich die Ausstellung auf die Seite eines nicht immer unproblematischen emotionalen Erinnerns. Und wenn man sie in den jeweiligen gesellschaftlichen Kontexten betrachtet, zeigt sie die politische Komponente des kulturellen Gedächtnisses auf.

»Rotten Luck«

Das Museum ist zugleich ein Ort des allgegenwärtigen Todes und des Bewahrens vor dem endgültigen Ausgelöschtsein, dieses Spannungsfeld verbindet alle Arten der Institution: Es findet sich in Form von Skeletten, ausgestopften Tieren, in Modellen zum Stillstand gebrachten Lebens oder in Objekten, die von ihrer Funktion und Einbindung in das alltägliche Leben gelöst wurden. Auch als Transformation in Kunstwerke sowie als Sujet im Kunstmuseum hat der Tod eine ständige Präsenz im Museum (vor allem dem naturhistorischen), und so auch im MJT.¹⁷⁶ Die Topoi, die das Museum auch strukturell in den Kontext des Todes stellen, sind vielfältig.¹⁷⁷ Peter Sloterdijk fasst in seinem Aufsatz »Das Museum – Schule des Befremdens« einige von ihnen zusammen: Er nennt »Vergleiche von Museen mit Friedhöfen, Leichenhallen, Mülldeponien, Mausoleen, Irrenhäusern, Strafanstalten, Sanatorien und Bordellen«.¹⁷⁸ Sloterdijk bezieht sich in seiner Ausarbeitung auf Hegels Kunsthophilosophie und formuliert die These, dass es einen »xenologische[n] Kern«¹⁷⁹ des Museums gebe: Jedes Museum sei an eine Erfahrung grundlegender Fremdheit gebunden. Der Versuch, diese Fremdheit zu fassen, führe zu den Vergleichen mit den aufgezählten Orten, den »lieu(x) d'enfermement«¹⁸⁰, wie Martin Schärer sie nennt. In diesen Orten des Ausgeschlossenen »wird das Leben geordnet, registriert, katalogisiert«¹⁸¹ und damit stillgestellt. Denn das, was im Museum landet, erhält den ›Stempel‹ des ›So-war-es‹, des Unveränderlichen, des

¹⁷⁶ Auch Wilson selbst betont in einem Interview die Bedeutung des Todes für seine persönliche Hinwendung zum Museum. »Plus there is the presence of death. Which, I know for me, was a huge part of the attraction. All those animals. I grew up in Denver, which is not the Museum of Natural History, but it is amazingly good.« (Scheper 2007)

¹⁷⁷ Nicht nur in theoretischen Überlegungen zum Museum, sondern auch in literarischen Texten, die die Institution zum Gegenstand haben, spielen der Tod oder das Morbide oftmals eine vorangestellte Rolle. Siehe hierzu z.B. Ogawa 2005; Lill 1996; Polgar 1997.

¹⁷⁸ Sloterdijk 1988, S. 293.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Schärer 2003, S. 77.

¹⁸¹ Ebd.

Versicherten und Gesicherten, des vom Leben Abgekoppelten und zukünftig Ausgeschlossenen. Diesen Stillstand benannte bereits Goethe als Problem von Museen, allerdings bezieht er sich nicht auf das einzelne Exponat, sondern auf Sammlungen, denen kein Wandel mehr zugedacht war:

Traurig ist es, wenn man das Vorhandne als fertig und abgeschlossen ansehen muß. Rüstkammern, Galerien und Museen, zu denen nichts hinzugefügt wird, haben etwas Grab- und Gespensterartiges; man beschränkt seinen Sinn in einem so beschränkten Kunstkreis, man gewöhnt sich, solche Sammlungen als ein Ganzes anzusehen, anstatt daß man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, daß in der Kunst, wie im Leben, kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei.¹⁸²

Der Endpunkt Museum in der Biografie der Dinge verleitet zur Metaphorik des Friedhofs¹⁸³ oder des Grabes. Sloterdijk nennt dies den »makaberste[n], aber auch evidenteste[n]« Vergleich:

Daß im Museum abgelebte Dinge zu einer etwas getrübten letzten Ruhe kommen, gehört ja zu den Standardauffassungen der Populärmuseologie. In Wahrheit ist das Museum weniger ein Friedhof als ein irdischer Himmel der übriggebliebenen Objekte, denn mit dem Tag der Ausstellung brach für sie der Tag der Auferstehung an.¹⁸⁴

Mit dem Bild des Himmels legt Sloterdijk den Schwerpunkt auf das Weiterleben der Dinge in anderer Form, auf ihre Transformation durch den Einzug ins Museum. Er verknüpft diesen Gedanken mit postkolonialen Überlegungen und dem Blick auf andere, nicht christliche Auseinandersetzungen mit dem Leben nach dem Tod:

Tatsächlich ist ein Teil der musealen Sammeltätigkeit bis heute nichts anderes als eine Fortsetzung der Grabräuberei mit anderen Mitteln. [...] Wer je die Mumien der Berliner Ägyptischen Sammlung oder anderswo gesehen hat, muß sinnlich begriffen haben, wie der neuzeitliche Geist des Ausstellens über die altweltliche diskrete Verbundenheit der Lebenden mit den Toten triumphiert hat. Im Ausstellen besiegt die moderne Herstellung von Ewigkeit als Dauersichtbarkeit die antike Hoffnung auf Überleben durch Verwandlung im Verborgenen.¹⁸⁵

182 Goethe 1998, S. 198.

183 Auch schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es diesen Vergleich. So wollten z.B. die italienischen Futuristen 1910 die Museen, die sie als Friedhöfe bezeichneten, zerstören, weil sie sie im »Würgegriff einer übermächtigen Vergangenheit« sahen. Trotz ihrer Ablehnung des Museums befinden sich die Werke der Futuristen heute auch in den Museen der Welt. »[D]ie heiß umloderte Institution behält das letzte Wort.« (Schneckenburger 2000, S. 19)

184 Sloterdijk 1988, S. 294.

185 Ebd.

Folgt man den Überlegungen Sloterdijks, so zeigen sich vielfache museale Bezüge zum Tod, und zwar auf inhaltlicher, ideeller und struktureller Ebene. Der Gegenpol zum paradiesischen Himmel ist wohl die Vorstellung des Museums als Hölle der Mülldeponie. Sie stellt – mit Sloterdijks bekannter Neigung zum Provokanten – die völlige Funktionslosigkeit der Objekte in den Vordergrund:

Museen sind Einrichtungen zur Verarbeitung kultureller Entsorgungsprobleme – Deponien zur exemplarischen Aufbewahrung von zivilisatorischem Sondermüll, Endlagerstätten für schwach strahlende Substanzen und für Verbrennungsrückstände kreativer Prozesse. Während die Mülldeponie die materiellen Überbleibsel von Lebensprozessen anonym nach unten entsorgt, leistet das Museum eine Entsorgung nach oben und ins Gedächtnis.¹⁸⁶

Diese Entsorgung durch Institutionalisierung scheint somit auch gleichzeitig eine Entlastung für den Einzelnen zu sein. Was gesichert ist, muss einen nicht mehr beschäftigen. Es ist verlegt in ein offizielles und institutionelles Erinnern, das über Verweissysteme strukturiert ist und somit immer zugänglich scheint. »Gegenstände in einem Aufbewahrungskonstrukt versammelt, administrativ verbunden, scheinen die Anstrengung, sich mit dem einzelnen Gegenstand dabei zu befassen, abnehmen zu lassen.«¹⁸⁷ Gleichzeitig werden die Gegenstände im Museum auratisiert, werden zu etwas Ehrwürdigem, Heiligem, der Welt des Profanen Enthobenem, das für den Einzelnen zwar noch anschaubar, aber nicht mehr berührbar ist.

Doch dieses Sichern vollzieht sich nicht immer unproblematisch und schon gar nicht für die Ewigkeit. Das zeigt die Ausstellungsreihe »Rotten Luck. Falling Dice from the Collections of Ricky Jay« im MJT, in der es um das Altern und die Vergänglichkeit des Materiellen geht. Die Ausstellung besteht aus einer Reihe sich zersetzender und zerfallender Würfel. Die Würfel stammen aus der Sammlung von Ricky Jay, einem Zauberkünstler, Autor¹⁸⁸ und Schauspieler. Sie sind in kleinen Plexigaskuben ungefähr auf Augenhöhe der Besuchenden angebracht und innerhalb der Vitrinen in kleinen Gruppen arrangiert. Zusammen gezeigt werden in der Regel farblich zueinander passende oder nach demselben Modell gefertigte Würfel. Wieder ist der Raum recht dunkel, nur die Würfel sind beleuchtet.

Vergänglichkeit wird hier nicht als Ergebnis ausgestellt, sondern als Prozess; die Darbietung erscheint als zeitgenössisches Äquivalent zum Vanitas-Stillleben und der Aufforderung des *Memento Mori*. Wenn man sehr nah an die Vitrinen herangeht, glaubt man, den Verwesungsgeruch des Materials sogar zu riechen. Denn

¹⁸⁶ Ebd., S. 295.

¹⁸⁷ Jürgensen 1993, S. 24.

¹⁸⁸ Jay schreibt über Freak Shows und Zaubereigeschichte und passt damit gut in den Radius des MJT. So z.B. Jay 1987, 2003 und 2005.

die Würfel, die gezeigt werden, so erfährt man durch die Audioaufzeichnung, bestehen aus Celluloid bzw. Cellulosenitrid. Dieses Material, 1868 von John Wesley Hyatt erfunden, war das erste kommerziell erfolgreiche synthetische Plastik, aus dem neben Film auch viele andere Gebrauchsgegenstände wie Kämme gefertigt wurden; so bis in die 1950er-Jahre auch fast alle Würfel. Das Material ist allerdings nicht übermäßig stabil.¹⁸⁹

Those cellulose nitrate dice, the industry standard until the middle of the twentieth century (when they were replaced with less flammable cellulose acetate), typically remain stable for decades. Then, in a flash, they can dramatically decompose. The crystallization begins on the corners and then spreads to the edges. Nitric acid is released in a process called outgassing. The dice cleave, crumble, and then implode.¹⁹⁰

Dieser Text aus »When a Dice Dies«¹⁹¹, der identisch mit dem Text der Audioaufzeichnung ist, ist dem Buch entnommen, das Jay zusammen mit Rosamond Purcell, die auch die Fotografien der Würfel und das Material für die Ausstellung »Rosamond Purcell's Special Cases, Natural Anomalies and Historical Monsters«¹⁹² im MJT lieferte, herausgegeben hat: »Dice. Deception, Fate and Rotten Luck«. In dem Buch erzählt Jay anekdotisch vom Würfel in der Geschichte vom antiken Pompeji bis zum heutigen Las Vegas, ergänzt mit Fotografien von Purcell, die seine verrottende Würfelsammlung zeigen. Wie so oft im MJT ist der Zugang zu einem Gegenstand über mehrere Medien – oder besser gesagt durch eine mehrfache Filterung – möglich: Es gibt die Ausstellung der Würfel, die begleitet wird von der Geschichte eines Sammlers (wie es bei vielen Exponaten des MJT der Fall ist). Darüber hinaus hat aber die Fotografin Rosamond Purcell die Würfel abgelichtet und sie so in eine andere Darstellungsform überführt. Ihre Herangehensweise dabei ist nicht rein dokumentarisch, sie bleibt dem künstlerischen Modus der Ausstellung verpflichtet.¹⁹³ Das Buch ist wiederum im Museumsshop zu erwerben. Die Würfel, die in Verbindung mit dem Wunderbaren, nicht Einschätzbaren stehen, mit dem Glücksspiel, der Zauberei oder auch der Entscheidungsfindung, sind in diesem Sinn Objekte, die sich der menschlichen Kontrolle entziehen:

189 Vgl. Glaser 2008, S. 12f.; vgl. Jay/Purcell 2003, S. 52.

190 Ebd.

191 Hier zeigt sich das volle Ausmaß des Wortspiels mit dem Wort »dice«: Die Singularform von »dice« ist »die«, welche als Verb »to die« »sterben« bedeutet.

192 Diese Ausstellung bezieht sich auf das Buch Purcell 1997.

193 Darüber hinaus werden ihre Fotografien auch im Kunstkontext rezipiert, so z.B. in der Ausstellung »Bad Luck« (2007) in der Morlan Gallery der Transylvania University in Lexington, USA, gezeigt (www.transy.edu/morlan/exh.asp?e=bl).

In secular modern life, fortune's power continues to adhere to some objects. Homeless superstition, for example, gives rise to the possession of ordinary talismanic objects, like the rabbit's foot or the lucky dice such things are secular survivals of ritual objects.¹⁹⁴

Das englische Wort »luck« ist semantisch enger gefasst als das deutsche »Glück«. Es meint nur die Komponente des Schicksals, Geschicks, Zufalls, im Sinne des deutschen »Glückhaben«, nicht »glücklich-Sein«. Das Glück, das man hat, zeigt sich als eine glückliche oder unglückliche Fügung, als »good« oder »bad luck«¹⁹⁵; hier ist es jedoch »rotten«, brüchig, verfault, morsch. Die Wortkombination hat eine doppelte Konnotation. Zum einen benennt sie den Gegenstand der Ausstellung, die verfaulenden Würfel; »luck« steht somit als Metonymie für die Würfel. Zum anderen ist sie auch eine Variation von »bad luck«, im Sinne eines faulen, trügerischen Glücks. Die Frage nach »luck« hängt immer mit dem zusammen, was dem Menschen widerfährt. Dem Glück ist demnach ein »Aspekt der Erfüllung zueigen [...], die dem Menschen von außen zuteil wird«¹⁹⁶ »Menschliches Glück meint derart, dass sich das menschliche Wünschen und Wollen einerseits und das äußere Geschehen andererseits so fügen, dass der Mensch das, was ihm zustößt, als sinnvoll erfahrt [...].«¹⁹⁷ Demnach scheint das Glück eine Extremposition auf der Skala der Handlungsmacht des Menschen darzustellen: Glück, Zufall, Schicksal auf der einen, passiven, ohnmächtigen Seite, rationalistische Selbstermächtigung auf der anderen, aktiven, machtvollen. Dieser Form von Glück kommen zwei Komponenten zu: Sie ist momentan und sie ist unvorhersehbar.¹⁹⁸ Der Zeitaspekt legt nahe, dass sich das Glück immer wieder wenden kann (beim Würfeln in Sekunden), das Element der Unvorhersagbarkeit verweist auf den Zufall. »Der Zufall steht als Leerstelle für die Grenzen des Wissens und die Verfügungsgewalt des Menschen.«¹⁹⁹ Das Glücksspiel stellt nun den Ort dar, »an dem das Glück des Zufalls in unbegrenzter Weise herrscht«²⁰⁰.

Die Würfel als Glückssymbole, rituelle Objekte und Vollstrecker von Glück oder Unglück zerfallen nun, zerbröseln, werden hässlich, stinken und sind dabei immer noch anmutig. Die Faszination am Zersetzen dieser wunderbar bunten, fast leuchtenden Würfel lässt sich insgesamt als eine Ästhetik des Zerfalls lesen. Die Würfel, die immer schon unkontrollierbar sind, entwickeln so noch einmal, auf

194 Jensen 2007, gefunden unter www.transy.edu/morlan/exhibits/blessay.htm.

195 Vgl. Hörisch 2011, S. 13-15.

196 Mitscherlich-Schönherr 2011, S. 75.

197 Ebd.

198 Zum Momentanen siehe Thomä/Henning/Mitscherlich-Schönherr 2011, S. 4; zur Unvorhersagbarkeit Rescher 1996, S. 29ff.

199 Mitscherlich-Schönherr 2011, S. 77.

200 Ebd.

eine andere Art, ein Eigenleben; in der Perspektive – auf Augenhöhe angebracht –, die die Ausstellung nahelegt bzw. vorgibt, oder im Heranzoomen in der Fotografie erlangen sie eine Nähe und Größe, die von ihnen selbst abstrahieren lässt. Sie sind damit doppelt verwandelt: in der materiellen Metamorphose des Zerfalls und perspektivisch über den Modus des Zeigens. »Rotten Luck«, der Titel verweist sowohl auf das Vergehen der konkreten Dinge, der Würfel, als auch symbolisch auf das Zerbröckeln von Glück, das immer auch mit den Handlungszusammenhängen der Würfel verbunden ist. Sie verrotten, sind aber genau aus diesem Grund, zumindest in der Perspektive des Sammlers und der Fotografin, wenn sie (im Sinne Sloterdijks) erweckt werden, kein Müll.

Dinge können als wertlos entsorgt werden und sind dann Abfall. Diesem kann aber jederzeit wieder Wert zugeschrieben werden, etwa wenn Sperrmüll als kostbare Antiquität entdeckt wird oder ausrangierte Geräte musealisiert werden.²⁰¹

Die Würfel reihen sich somit in einen Zusammenhang der Abfallkunst ein. Sie verweisen darüber hinaus auf die materielle Selbstständigkeit von Dingen, die sich ohne den menschlichen Einfluss verändern können. Jens Soentgen spricht von einer »inneren Unruhe« aller materieller Gebilde und meint damit die Neigung, sich zu verwandeln.

Doch betont der Begriff der Neigung gerade, dass die materiellen Objekte voller Verwandlungslust und Wanderlust sind; sie sind nicht nur Objekt kausaler Einwirkung durch den Menschen, sondern ebenso sehr autonome Ursprünge von Ereignissen, sie wandeln sich von selbst, sie tun etwas, und eben dies kann zum Ausgangspunkt neuartiger, produktiver Methoden des Umgangs mit materiellen Gebilden werden.²⁰²

Gerade in dieser Eigenaktivität des Vergehens liegt die ästhetische Faszination der Würfel, die auf einem Widerspruch beruht: Sie wirken zugleich lebendig und strahlend wie auch erdig und modrig-vergehend. Sie verkünden die Paradoxie von Lebendigkeit und Tod.²⁰³ Eigentlich sind die Würfel das Sammelgut, das der Sammler bewahren, schützen, möglichst vervollständigen möchte. Der hieran gemessene Misserfolg des Sammlers wird im Falle der Würfel zum Besonderen, zum Kennzeichen des ästhetischen Objekts. In den Worten Ricky Jays: »The dice have

²⁰¹ Ortlepp 2014, S. 158. Sie skizziert damit eine Tendenz, die man aktuell als Upcycling bezeichnen würde.

²⁰² Soentgen 2014, S. 228.

²⁰³ Einer Paradoxie, die jedem Tod innewohnt: Der endgültigen Auslöschung (die im Sinne von Materie auch nur eine Konstruktion ist) geht immer der Prozess der Verwesung voraus. Er bleibt aber in der Regel verborgen. In dieser Ausstellung wird er sichtbar gemacht, in den Fokus gerückt – allerdings ohne abstoßend zu wirken, was bei Lebewesen wohl der Fall wäre.

never looked better.«²⁰⁴ Die Aufgabe des Konservierens muss und kann nun die Fotografie übernehmen: »She [Purcell] has come to know my dice, she has scrutinized them. She has analyzed every nuance of shape and color. She has at once halted their disintegration and catalyzed their resurrection.«²⁰⁵ Diese Deutung Jays der Fotografie als Medium, das den Zerfall anhalten und das Überleben bzw. die Auferstehung der Würfel einleiten kann, erinnert an frühe fototheoretische Überlegungen. Der Faktor Zeit hat schon immer in der Fototheorie eine wichtige Rolle gespielt, so etwa in dem Gemeinplatz, dass in jedem Foto zwei Zeitebenen zusammenfließen: der Zeitpunkt, an dem die Aufnahme gemacht wurde und den sie abbildet, und der Betrachtungszeitpunkt.²⁰⁶ Der Zeitpunkt der Aufnahme und der zu diesem Zeitpunkt aufgenommene Gegenstand werden gebannt und im Moment festgehalten. Das Foto wird zu einem »stillgestellten Ausschnitt der Wirklichkeit«, nicht nur einer Stillstellung (die auch Grundlage klassischer Malerei oder Bildhauerei ist); so formuliert es Peter Geimer in den »Theorien der Fotografie« mit Bezug auf den Theoretiker, Praktiker und Pionier der Fotografie William Henry Fox Talbot, der sich schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Fotografie beschäftigte: »Erst seine Kopplung an das Reale macht das stillgestellte Bild zur Aufzeichnung des Gewesenen.«²⁰⁷ Dies ist die Auffassung einer Verbindung des Mediums Fotografie bzw. seines Produkts mit der Wirklichkeit, die auch als eine materielle wahrgenommen wurde. Zumindest wurden sprachliche Bilder des Materiellen gebildet, z.B. in der Vorstellung von Lichtfäden, die vom Gegenstand in das Bild eingegangen sind,²⁰⁸ und tatsächlich beruht das analoge Fotografieverfahren auf diesen Spuren des Lichts, die sich als materielle Spur im Filmmaterial abbilden.²⁰⁹ Dass Ricky Jay zu seinen Würfeln formuliert, Rosamond Purcell habe den ›Zerfall angehalten‹ und ihre ›Auferstehung katalysiert‹, weist auf eine ähnliche Sicht der Fotografie hin: dass sie einen bestimmten Zustand in der Zeit mithilfe eines technischen bzw. chemischen Prozesses verewigen und überdauern lassen könne; dass der Gegenstand im stellvertretenden Bild überlebe. Der Begriff Auferstehung impliziert aber, dass Jay den Medienwechsel mitdenkt – von der Materie in einen neuen Zustand. Der Filmkritiker André Bazin grenzt diese Vorstellung – ganz ohne metaphysischen Bezug – ein, wenn er formuliert, Fotografien

sind die verstörende Gegenwart eines in seinem Ablauf angehaltenen Lebens, von seiner Vergänglichkeit befreit nicht durch die Größe der Kunst, sondern kraft einer leidenschaftslosen Mechanik; denn die Photographie erschafft nicht, wie die

204 Jay/Purcell 2003, S. 54.

205 Ebd.

206 Vgl. Geimer 2009, S. 113.

207 Ebd., S. 114.

208 Vgl. Stiegler 2006, S. 347.

209 Vgl. Barthes 1985, S. 91.

Kunst, Ewigkeit, sondern sie balsamiert die Zeit ein, entzieht sie bloß ihrem Verfall.²¹⁰

Auch wenn der Ausschluss der Fotografie aus der Kunst nicht mehr zeitgemäß scheint, wirken die Fotos von Purcell wie ein Kommentar zu Bazin. Die zerfallenden Würfel können in den Fotos ewig in diesem Stand gesehen werden, auch wenn die wirklichen Würfel nur noch Fragmente sein werden. Der Vergleich der materiellen und der abgebildeten Würfel erinnert an eine Feststellung Siegfried Kracauers, in der er noch einmal differenziert: Anschaulich werde auf einem Foto nicht die vergangene Zeit, sondern die Tatsache ihres Vergangenseins.²¹¹ Eine Besonderheit der Würfelfotos ist allerdings, dass sie keine ›Marker‹ in sich tragen (Kleidung, Umgebung, Landschaft), die auf die historische Differenz hinweisen könnten. Oftmals füllen die Würfel als Nahaufnahme den ganzen Bildraum, teils sind sie angeschnitten und lassen kein räumliches Setting erkennen, außer der Anordnung der Würfel selbst. Trotzdem zeigen sie über ihren Inhalt das Vergangensein von Zeit bzw. das Fixieren eines Punktes im Verlauf der Zeit. Nach Peter Geimer ist Kracauer einer der ersten, der »Abbildung und Vernichtung, Dauer und Verschwinden«²¹² als simultan existierende Kennzeichen der Fotografie gedacht hat.

Im Augenblick der Aufnahme sondert sich das Leben ab, um später nur mehr als Rest erkennbar zu sein. So kommt Kracauer zu der scheinbar paradoxen Feststellung, dass die fotografische Abbildung die Dargestellten nicht bewahrt und im Gedächtnis behält, sondern vernichtet.²¹³

Kracauer stellt die Intaktheit des Gegenstandes im Bild, von dem die früheren Theoretiker noch ausgehen, infrage. Er nutzt für den abgebildeten Gegenstand Metaphern wie Puppe, Mannequin, Leiche, Gespenst.²¹⁴ Auch Roland Barthes verweist auf den Zusammenhang von Fotografie und Tod: Das Foto sei ein »Bild, das den Tod hervorbringt, indem es das Leben aufzubewahren will«. »Das Leben/der Tod: das Paradigma wird auf ein simples Auslösen beschränkt, jenes, das die Ausgangspose vom fertigen Abzug trennt.«²¹⁵ Wenn das Leben Entwicklung und Veränderung bedeutet und damit immer auch Verfall, ist die Stillstellung dieses Lebens der Tod, ein Zustand ohne Entwicklung. Daraus ergibt sich die Paradoxie, die sich auch in den verfallenden Würfeln zeigt: Das Leben führt zu Verfall und Tod, Fixierung und Stillstellung können einen Zustand verewigen, schließen aber gleichzeitig Lebendigkeit aus. Aus diesem Paradox folgert Derrida in seinem Text »Die Tode von

²¹⁰ Bazin 2009, S. 39.

²¹¹ Vgl. Geimer 2009, S. 126, mit Bezug auf Siegfried Kracauer, S. 238.

²¹² Ebd., S. 129.

²¹³ Ebd., S. 128.

²¹⁴ Vgl. Kracauer 2010, S. 231 und 239.

²¹⁵ Barthes 1985, S. 103 (Hervorhebung im Original in Versalien).

Roland Barthes«: »Es ist die moderne Möglichkeit der Photographie (ob Kunst oder Technik ist hier unwichtig), die den Tod und den Referenten in einem System miteinander verbindet.«²¹⁶ Die Verbindung mit dem Tod und das Problem der Entfernung des Dargestellten aus dem Leben haben also die Fotografie und das Museum gemeinsam. Sie halten die Zeit an; die Fotografie bezogen auf den einen Moment, das Museum in einem übergreifenden, überzeitlichen Sinn der Archivierung und Ausstellung von Sachverhalten.

Die Auferstehung der sterbenden Würfel wird nun dem Medium überantwortet, das in der Lage ist, sie in einem Moment zu bannen: der Fotografie und nicht oder doch weniger dem Museum. Vor dem Hintergrund der Fototheorie bleibt diese Auferstehung jedoch ebenso schwierig, wie das Glück oder Schicksal zu fixieren oder das Leben anzuhalten: Ein »Verweile doch ...« bleibt unmöglich – in welcher Repräsentationsform auch immer.

»The Delani/Sonnabend Halls«

Erinnerung und Vergessen werden im MJT jedoch nicht nur indirekt, sondern auch ganz explizit angesprochen und thematisiert. Die Ausstellung in den »Delani/Sonnabend Halls« widmet sich dem Leben und Werk zweier Personen, die sich nie wirklich kennengelernt haben, deren Lebenswege sich aber an entscheidender Stelle überschneiden. Geoffrey Sonnabend, Professor für Neurophysiologie an der Northwestern University in Evanston, Illinois, erholte sich 1936 an den Iguazú-Wasserfällen an der Grenze von Brasilien und Argentinien von einem Zustand physischer und psychischer Erschöpfung. Seine Arbeit über die Erinnerungsstrukturen von Karpfen war nicht vorangekommen. An seinem ersten Abend dort besuchte er ein Konzert mit Liedern der deutschen Romantik, dargeboten von der bekannten Sängerin Madelena Delani. In einer schlaflosen Nacht nach dem Konzert lief Sonnabend durch die Straßen der Gegend und entwickelte die Grundlagen seiner bahnbrechenden Theorie über Erinnern und Vergessen, die er später in dem dreibändigen Werk »Obliscence: Theories of Forgetting and the Problem of Matter« veröffentlichte (vgl. MJT Katalog, 60ff.). Dies alles erfahren die Besucher:innen in einem Rundgang durch die »Delani/Sonnabend Halls«, die mit einem Modell der Schlucht und der Wasserfälle beginnt und an Fotografien vorbeiführt, die die Biografie Sonnabends vor allem im Kontext der Arbeit seines Vaters illustrieren, eines Ingenieurs für Brückenbau. Die Erläuterungen können über Tonbandansagen an Telefonhörern gehört werden. Die Informationen sind detailreich und werden von einer für Dokumentationen typischen Erzählstimme vermittelt; »es ist die beruhigend ausgeglichene Stimme unerschütterlicher institutioneller Autorität«²¹⁷.

²¹⁶ Derrida 1987, S. 34.

²¹⁷ Weschler 1998, S. 24.

Die Geschichte der Sängerin Madelena Delani wird in einem eigenen kleinen Raum präsentiert. Wenn man ihn betritt, beginnt automatisch die Erzählstimme zu sprechen und je nach dem biografischen Abschnitt, von dem gerade berichtet wird, leuchten die entsprechenden Bilder aus dem Leben Delanis auf. Darüber hinaus gibt es drei Vitrinen mit Schmuck- und Kleidungsstücken der Sängerin sowie Programmhefte verschiedener Konzerte. Über allem schwebt ein grünlich beleuchtetes, ätherisch anmutendes Fotoporträt und klassischer Gesang, möglicherweise von Delani selbst.

Neben Informationen zu ihrer Biografie, zur Beziehung zu den Eltern und zu zwei Ehemännern, erfährt man, dass Delani an einer milden Form des Korsakow-Syndroms litt, was ihr Kurzzeitgedächtnis beeinträchtigte – in jeder Hinsicht, nur nicht musikalisch. Diese Beeinträchtigung wird dann mit Delanis musikalischer Besonderheit enggeführt, indem berichtet wird, dass ein Kritiker der »New York Times« ihre besondere Stimmqualität als »beeing ›steeped in a sense of loss‹« (MJT Katalog, 58) charakterisiert habe. Der Verlust, das Vergessen und die Melancholie der romantischen Lieder scheinen sich gegenseitig potenziert zu haben. Auch Sonnabend muss etwas davon gespürt haben, sodass es ihn beflügelte, seine Theorie des Vergessens zu schreiben. Dramatischerweise – und wie es sich für eine gute Geschichte gehört – kulminierte alles in diesem einen Höhepunkt, denn das Konzert, das Sonnabend hört, ist Delanis letztes. Sie stirbt auf der Heimfahrt bei einem Autounfall.

Folgt man dem Ausstellungsaufbau und den nummerierten Telefonansagen, die im Uhrzeigersinn²¹⁸ arrangiert sind, erfährt man zunächst etwas über das Brückenprojekt von Sonnabends Vater und gelangt dann in den Delani-Raum. Bis zu diesem Punkt sind noch keinerlei Verbindungen zwischen den Personen zu erkennen. Erst wenn man den Delani-Raum wieder verlässt und weiter durch das Leben von Sonnabend geführt wird, erkennt man die Verbindung: eine zufällige, ferne Begegnung und das Thema Erinnerung. Im Folgenden kann man dann Sonnabends Theorie in einer multimedialen Inszenierung bewundern und die Einrichtung seines Arbeitszimmers sehen. Die Erzählfolge ist somit gebrochen, immer wieder müssen die Besucher:innen hypothetische Verbindungen erstellen. Nach Heike Buschmann, die eine Verbindung von Erzähltheorie und Museumsanalyse herzustellen versucht, ist der Museumsbesucher ein Leser im Raum. Die räumliche Gestaltung einer Ausstellung lenkt die Blickrichtung, sodass über den Raum Zeitsprünge ermöglicht und Kausalzusammenhänge deutlich würden; oder aber die Reihenfolge der Betrachtung bliebe bewusst offen, was den Besucher:innen/Le-

218 Die Anordnung ist außergewöhnlich, weil fast alle vorgegebenen Wege in Institutionen, Supermärkten und anderen Einrichtungen gegen den Uhrzeigersinn angeordnet sind – eine Orientierung an Rechtshändern, die unbewusst diese Laufrichtung bevorzugen.

ser:innen Interpretationsspielraum ließe. Dieser Spielraum, den Buschmann konstatiert, lässt sich auch in der Delani/Sonnabend-Ausstellung finden:

Fungieren Wände, Säulen oder Vitrinen also lediglich als Leitlinien entlang eines Weges, können aber dennoch umgangen werden, steht den Lesern eine Vielzahl individueller Richtungsentscheidungen offen, so dass die Erzählreihenfolge zu einem gewissen Grad selbst bestimmt werden kann. Teilweise ergeben sich daraus sogar Variationen von *story* und *plot*: Eine bewusst eingesetzte Vielfalt von Möglichkeiten ohne Bevorzugung einer Lesart könnte die Festlegung auf eine bestimmte Chronologie verhindern.²¹⁹

Man könnte ergänzen, dass nicht nur eine bestimmte Chronologie vermieden wird, sondern auch eine eindeutige Wertung und Aussage. Allerdings ist diese Vielfältigkeit im MJT wiederum eingegrenzt, weil die Erzählstimme an das Licht gekoppelt ist – je nachdem, welcher Text gerade vorgetragen wird, sind die entsprechenden Exponate beleuchtet – und damit zumindest im Delani-Raum eine Reihenfolge vorgibt.

Insgesamt setzt die Ausstellung auf unterschiedliche Inszenierungstypen und -formen mit verschiedenen Zielsetzungen. Zum einen involviert sie die Besucher:innen, zum anderen ist sie insofern didaktisch, als eine Art Lernziel verfolgt wird. Dabei werden Exponate unterschiedlicher Kategorien gewählt. Die Gegenstände im Ausstellungsteil zu Delani und die Einbindung von Sonnabends Arbeitszimmer mit seinem Schreibtisch sind typische Erinnerungsformen, die auf Echtheit und Aura setzen. Die gezeigten Gegenstände verweisen auf den Körper der Person, auf seine Lebensspur. Peter Stein konstatiert für solche Exponatgruppen am Beispiel von Schriftstellerausstellungen:

Diese Dinge sind etwas, sie sind authentisch durch die stattgehabte Berührungen mit dem Körper dessen, dessen Leib nun vergangen ist, aber sinnlich wahrnehmbare oder imaginierbare Gebrauchsspuren an ihnen hinterlassen hat. [...] Abwesenheit wird zu Anwesenheit, indem sich der nicht mehr vorhandene Körper des Autors in die von ihm berührten Dinge, mit denen er gelebt hat, verschiebt.²²⁰

219 Buschmann 2010, S. 163. Zur Platzierung von Exponaten und zur Bewegung im Raum einer Ausstellung siehe auch Newhouse 2005 u.a. S. 14.

220 Stein 2008, S. 334. Die Anfälligkeit dieser Form der Exponate wird aber dann deutlich, wenn wir nicht sicher sein können, dass es sich tatsächlich um echte Überbleibsel aus dem Besitz einer bestimmten Person handelt. So berichtet Weschler die Anekdote, dass die damals noch kleine Tochter Wilsons bei einem gemeinsamen Rundgang durch das Museum den Delani-Schmuck als ihren eigenen entlarvte: »Im Madalena-Delani-Raum deutete sie auf eines der Perlenarmbänder der Diva, die in der Vitrine lagen, und vertraute mir an: ›Das war mein Halsband, als ich ein Baby war.‹« (Weschler, 1998, S. 68) Doch dazu später mehr.

Bei den Modellen der geografischen Situation (Wasserfälle etc.) geht es eher um Rekonstruktion, um die Verortung und die Plausibilität von Zusammenhängen. Die Schaubilder zu Sonnabends Theorie wiederum haben ein ähnliches Ziel: Sie sollen ebenfalls Zusammenhänge deutlich machen, in diesem Fall aber immaterielle, sie sollen Ideen ausstellen. Während diese letzten beiden Exponatformen didaktisch eingebettet werden, wird vor allem der Teil zu Delani eher evokativ inszeniert:

Der evokative Stil dagegen setzt auf die Präsenz der Exponate und verfolgt die Absicht, mit den medialen Möglichkeiten einer Ausstellung auf der Gefühlsklaviatur des Besuchers zu spielen, häufig unter Zurhilfenahme aufwändiger Inszenierungen.²²¹

Das Ganze erzeugt – in der Terminologie von Klein – eine »rhapsodische« Ausstellung (in Abgrenzung zur systematischen), bei der nicht das einzelne Objekt, sondern das Thema, die »Storyline« im Vordergrund steht.²²²

In dieser Ausstellung nun wird die Story dadurch ergänzt, dass Sonnabends Theorie ausführlich erläutert und durch verschiedene Schaubilder illustriert wird. Eine kleine Broschüre, die im Museumsshop erstanden werden kann, beinhaltet ebenfalls den Text der Präsentation und Abbildungen der Schaubilder: »Geoffrey Sonnabend's ›Obliscence: Theories of Forgetting and the Problem of Matter. An Encapsulation by Valentine Worth with Diagramatic Illustrations by Sona Dora.« (MJT Sonnabend, ohne Seitenangabe) In seiner Theorie geht Sonnabend davon aus, dass Erinnerung eine Illusion sei. Es gebe nur Bewusstsein und Erfahrung, die zusammen treffen könnten, was er in einem Schaubild (Form eines Kegels und einer Scheibe) darstellt. Worth, der angebliche Herausgeber der Broschüre, zitiert Sonnabend:

We, amnesiacs all, condemned to live in an eternally fleeting present, have created the most elaborate of human constructions, memory, to buffer ourselves against the intolerable knowledge of the irreversible passage of time and the irretrievability of its moments and events. (MJT Sonnabend, ohne Seitenangabe)

Nach Sonnabend ist alles, was wir Menschen besitzen, die Erfahrung sowie deren kurzzeitige Nachwirkungen. Worth führt weiter aus, »that what we experience as memories are in fact confabulations, artificial constructions of our own design, built around sterile particles of retained experience which we attempt to make live again by infusions of imagination« (MJT Sonnabend, ohne Seitenangabe). Sonnabends Theorie wirft uns zurück auf die Gegenwart und die eigene Erfahrung, wobei die Subjektivität dieser Erfahrung betont wird. Wenn das, was wir als Erinnerungen annehmen, aber eigentlich Erzählungen, »confabulations«, sind, dann

221 Klein 2004, S. 121.

222 Ebd.

kann auch ein Museum nicht mehr sein als ein Ort, der diese Erzählungen beithält, und zwar in Form kollektiver und/oder kanonisierter Narration. Mario Biagioli kommt bei seiner Analyse des Sonnabend-Textes zu dem Ergebnis, dass im Museum, in Form einer kollektiven Performance zwischen Besucher:in, Objekt und Kurator:in, verschiedene Erinnerungen erzeugt werden.²²³ Das Wissen, das die Exponate vermitteln sollen, ist somit nicht festgeschrieben und objektiv, sondern performativ erzeugt und damit subjektiv unterschiedlich. »It [the MJT] also suggests that science and memory as confabulations are bound together and that, therefore, the museum is the ›perfect‹ laboratory for the production of that kind of temporary and multiple knowledge.«²²⁴ Erinnerung und Wissen werden zu Narrationen und die Delani/Sonnabend-Ausstellung gewissermaßen zu einem Prätext oder einer Leseanweisung für das ganze Museum. Was kann der Besucher oder die Besucherin nun vom MJT (und vielleicht auch von der Welt) erwarten, außer Geschichten und persönlicher, momentaner Erfahrung?

Angesichts solcher Ungewissheit ist es auch nicht verwunderlich, dass Sonnabends Werk in keiner Bibliothek zu finden ist,²²⁵ obwohl die Broschüre zu seiner Theorie mit der Aufforderung endet, sich weiter mit ihm auseinanderzusetzen.²²⁶ Geoffrey Sonnabend und auch Madelena Delani scheint es nicht gegeben zu haben. Was es jedoch gibt, ist ein Buch von Philipp Boswood Ballard mit dem Titel »Obliviscence and Reminiscence« von 1913²²⁷ und den Erinnerungsforscher Hermann Ebbinghaus, einen deutschen Psychologen des 19. Jahrhunderts, auf den im Museumstext verwiesen wird und von dem Sonnabend sich abgrenzt. Allerdings ist das angeblich ›berühmte‹ Ebbinghaus-Zitat im Katalog nicht von ihm, sondern vom frühneuzeitlichen Philosophen Francis Bacon, der auch schon im Kontext der Arche als Bild für das Museum unterschwellig anwesend war: »I make no more estimation of repeating a great number of names or words upon once hearing, than I do of the tricks of tumblers, funambuloes, and baladines [...].« (MJT Katalog, 63) Diese Vermischung von realer Überlieferung mit fiktiven Narrationen illustriert anschaulich die Vorgehensweise des Museums. Oftmals gibt es einen wahren

223 Vgl. Biagioli 1995, S. 410.

224 Ebd.

225 Verschiedene Autoren, darunter Weschler 1998 und Crane 2000, haben sich auf die Suche gemacht und sind dem genauer nachgegangen.

226 »This discussion has only been able to outline in the broadest of strokes the extraordinarily detailed and far reaching work of Geoffrey Sonnabend. A more thorough and detailed study of Sonnabend's work offers its students rich rewards as well as many surprises.« (MJT Sonnabend, ohne Seitenangabe) Die größte Überraschung wäre dann wohl, dass es Sonnabends Werk gar nicht gibt und die Auseinandersetzung somit nicht zu Erkenntnissen über Sonnabend und seine Theorie der Erinnerung führt, sondern zu Erkenntnissen über das MJT und Erinnerung allgemein.

227 Vgl. Crane 2000, S. 64.

Kern, einen Ansatz, der dann aber in ganz eigenen ›confabulations‹ ausgeschmückt wird. Nichts ist verlässlich, selbst wenn man glaubt, einen ›wahren‹ Ansatzpunkt gefunden zu haben, wird dieser oftmals mit anderen Fakten, Fiktionen und Kontexten vermischt. So wie sich Delanis Gesang, in dem sich die Nachwirkung ihrer Krankheit zu spiegeln schien, auf Sonnabends Gedanken und Kreativität ausgewirkt haben mag, so verknüpft das Museum immer wieder die unterschiedlichsten Bereiche, die einander ergänzen, auch wenn ihre Verknüpfungspunkte nicht immer zu lokalisieren sind.

Im selben Raum der Sonnabend-Ausstellung befindet sich, eingelassen in eine eigene kleine Wand, ein weiteres Modell zur Erinnerung. Es wird Marcel Proust zugeschrieben. Glaubt man dem Katalog, gehörte es einst zu einer Reihe von Modellen von Erinnerung, die zurückgingen auf Platon, Aristoteles, Augustinus, Ebbinghaus und eben Proust. Es umfasst eine Tasse, einen Teller mit Madeleines, die zu schweben scheinen, und im Hintergrund auf einer Plexiglasplatte einen Ausschnitt aus Prousts epochalem Roman »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit« (1913-1927). Hier werden gedankliche Modelle und literarische Textausschnitte in ein dingliches Schaubild überführt oder übersetzt und damit natürlich interpretiert. Auch Weschler hat schon auf die Ähnlichkeit der beiden Wörter »Madeleine« und »Madelena« verwiesen (und ob es sinnvoll scheint oder nicht – man ist angeregt, nach Verknüpfungen der beiden Begriffe zu suchen, einfach, weil sie sich hier in räumlicher Nähe zueinander befinden), aber die beiden verbindet mehr als ein gemeinsamer Wortstamm. Der Bezug zeigt die Verknüpfung von zwei unterschiedlichen Bereichen, die Inspiration, die der eine für den andere bereithalten kann. Ähnlich wie der Gesang Madelenas bei Sonnabend löst der Geschmack einer Madeleine im Lindenblütentee etwas in Prousts Erzähler aus: »An exquisite pleasure had invaded my senses, something isolated, detached, with no suggestion of its origin.«²²⁸ Sie werden zum Auslöser einer Erfahrung der Sinne – bei Sonnabend durch das akustische und möglicherweise visuelle Erlebnis, bei Proust durch die Geschmackserfahrung – und regen eine Reflexion über Erinnerung an bzw. einen ästhetischen Schaffensprozess:

But when from a long-distant past nothing subsists, after the people are dead, after the things are broken and scattered, taste and smell alone, more fragile but more enduring, more unsubstantial, more persistent, more faithful, remain poised a long time, like souls, remembering, waiting, hoping, amid the ruins of all the rest; and bear unflinchingly, in the tiny and almost impalpable drop of their essence, the vast structure of recollection.²²⁹

228 Proust, zitiert nach MJT Katalog, 73 (siehe auch Proust 1989, S. 63).

229 Proust, zitiert nach ebd. (siehe auch Proust 1989, S. 66f.).

Was übrig bleibt in dieser von Nostalgie getragenen Vision, sind Geschmack und Geruch. Während das Museum Instanz der Erinnerung an Menschen und Zusammenhänge ist, das mithilfe der Dinge erzählt, wird hier eine Form der Erinnerung postuliert, in der nicht mehr die Dinge existieren, sondern nur noch Spuren von ihnen. Matthew W. Roth schlussfolgert an dieser Stelle:

We are also reminded that a single object, or fragment of an object, can resonate with depth and intensity within the mind and emotions of the viewer (or the taster). This small exhibit simultaneously parodies and elevates the object as a source of memory and knowledge.²³⁰

Allerdings sind das Objekt und seine Fragmente hier weniger die Quelle von Erinnerung und Wissen, sondern eher, wiederum im Sinne Sonnabends, der Ausgangspunkt von Imagination oder ästhetischer Neuschöpfung. Die gleichzeitige Feier und Parodierung des Potenzials von Dingen und ihren Resten in Bezug auf Erinnerung zeigt sich noch einmal in einer humorvollen Zugabe des Proust-Modells: Es gibt innerhalb der Vitrine drei Schläuche, deren Öffnungen durch eine Verschlusskappe geschützt aus dem Schaukasten hinausführen. Es scheint, als könne man hier Geruchsproben gemäß der proustschen Erinnerungsformel bekommen. Aber – wie zu erwarten ist – man riecht nichts ...

Das MJT verbindet auf diese Weise verschiedene Genres und Strategien in der diskursiven Auseinandersetzung mit Erinnerung und Konservierung, die alle gleichwertig nebeneinanderstehen. Das sind die biografisch-(pseudo-)wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Sonnabend, die künstlerisch-dokumentarische Präsentation der zerfallenden Würfel, Fotografie, Literatur – und auch Film. In dem dokumentarisch anmutenden einstündigen Film »The Common Task« z.B., der vom Museum produziert wurde und im kleinen im Museum befindlichen »Borzoi Kabinet Theater« gezeigt wird, werden in drei Kapiteln drei historisch relevante Themen und Personen vorgestellt: Der Philosoph Nikolai Fedorow, das Pulkowo-Observatorium und Konstantin Ziolkowsky, der ein Schüler von Fedorow war und Forschungen zur Raumfahrt anstelle. Der Film thematisiert das Bedürfnis des Menschen, über sich hinauszuragen, zu den Sternen zu sehen oder gar zu reisen, und ist gleichzeitig eine Überlegung zu Freud und Leid im Leben eines Wissenschaftlers. Wieder geht es – wenn auch nur am Rande – um das Museum. Fedorow arbeitete lange an Überlegungen, wie man die Toten zum Leben erwecken könnte.

230 Roth 2002, S.106.

This resurrection of all mankind back to the first of our kind constitutes what Fedorov came to call »The Common Task« – a task which, according to Fedorov's plan, will best be realized at and through the Museum. For the Museum with its archives of the deeds and creations of our fathers and its closeness to both the Observatories of the Heavens and the Church of God of the fathers is the ideal place for this our common task of resurrection of all who have ever lived.²³¹

Und so wird das, was das Museum auf einer symbolischen Ebene leistet, nämlich die Erinnerung an Dinge und Zusammenhänge zu bewahren und Vergessenes wieder in Erinnerung zu holen, übergeneralisiert als Auferweckung der Toten. Das Museum würde somit, wie auch schon bei Sloterdijk, zum Simulacrum des christlichen Himmels.

Aleida Assmann schließt ihren Aufsatz zu den Prozessen von Erinnerung und Vergessen – ausgerechnet – mit einem Zitat von Francis Bacon: »When you carry the light into one corner, you darken the rest.«²³² Dies trifft auch auf das MJT zu: einerseits ganz wörtlich in der Strategie der punktuellen Beleuchtung von Ausstellungsstücken, aber auch grundsätzlich in der Strategie, einige Aspekte (über-)genau ins Licht zu rücken und für den Besucher oder die Besucherin zu erhellen, anderes aber auch zu vernebeln, zu verwirren und im Dunkel zu lassen.

Machtvolle Dinge: »Tell the Bees ... Belief, Knowledge and Hypersymbolic Cognition«

In seiner ›anderen‹ Theorie der Moderne, »Fetischismus und Kultur«, schreibt Hartmut Böhme unserer Gesellschaft zu, fetischistisch zu sein. Wir gingen zwar davon aus, dass immer nur andere Kulturen und Zeiten oder nicht Gesunde, die Gegenstände, mit denen sie sich umgäben, fetischisierten, aber die Belebung der unbelebten Welt sei ein fundamentaler Bestandteil auch unserer Kultur.

Die fetischisierten, die magischen Dinge gehören zur modernen Kultur. Sie sind keine anstößige Primitivität, Verdinglichung oder Perversion, die ›nach außen‹ verlagert wird: nach Afrika, in den Aberglauben, in die Kindheit, in die Perversion, in den Konsumismus. Fetischisten sind immer die anderen – so war es immer. Aber so ist es nicht.²³³

²³¹ Dies erläutert die Erzählstimme im Film. Zitiert nach der Angabe im Museumsshop zur DVD von THE COMMON TASK, www.mjtgiftshop.org/products/obshee-delo-br-the-common-task-dvd.

²³² A. Assmann 2012, S. 48.

²³³ Böhme 2006, S. 16.

Der Fetisch als machtvoller Gegenstand stellt sich als Materie dar, die etwas »anderes« eingeköpft hat: Bedeutungen, Symbole, Kräfte, Energien, Macht, Geister, Götter usw.«²³⁴ Demnach steht schon jedes Exponat in einem Fetischverdacht. Für Museen spielt das semantische Potenzial sowie die materielle Zeugenschaft von Gegenständen eine wichtige Rolle. Ihr Sinn ist, gesehen zu werden, aufgrund ihrer inkorporierten Bedeutung – ansonsten gibt es in der Regel keine Interaktion mit ihnen. Was passiert aber, wenn sich eine Ausstellung den Praktiken widmet, die mit den Dingen vollzogen werden?

Ein Ausstellungszyklus im MJT, der nach diesen Verbindungen von Dingen und Menschen fragt, ist »Tell the Bees... Belief, Knowledge and Hypersymbolic Cognition«. Gezeigt wird eine Reihe von (möglicherweise) alten Vorstellungen der Abhängigkeit des Menschen von den ihn umgebenden Dingen und Phänomenen. Ausgehend von magischem Denken, werden hier Rezepte und Handlungsweisen, die allgemein dem Aberglauben zugeordnet werden, wiedergegeben und zum Teil aus alten Quellen zitiert. Auffällig ist dabei der Zusammenhang mit dem Themenkomplex »Fremdheit« und Bezugspunkte des Museums zum Nichtrationalen generell. Es geht immer wieder um Teile und Praktiken innerhalb einer Gesellschaft, die aber als Fremdes ausgegrenzt sind,²³⁵ und um die Erhebung eines Gegenstandes oder einer Situation in den Status des Erinnerungswürdigen, wie auch im letzten Kapitel untersucht. Dabei wird hier aber die Frage nach dem Fremden innerhalb des eigenen Systems gestellt, dem vermeintlichen Fetisch, dem Obskuren, dem Ausgegrenzten. Diesen Prozess der Ausgrenzung und der Zurückweisung der Dinge beschreibt Böhme folgendermaßen:

Wir lassen zu, dass Dinge *agency*, schlimmer: Magie und Macht haben könnten. Nahezu alle alten Kulturen, auch die europäischen, waren davon überzeugt. Die Moderne stellt in der Ökonomie der Dinge den welthistorischen einzigen Bruch dar, den es je gab. Die früher irgendwie artikulierten, aufdringlichen, eigenmächtig handelnden, in einem wilden Palaver und undurchschaubaren Durcheinander mit uns befindlichen Dinge: Wir haben sie distanziert, »zurückgestellt« dorthin, wohin sie gehören: in die Ketten einer Kausalität, die nichts »sagt«, nichts »bedeutet«, sondern klipp und klar die kalkulierbare und von uns steuerbare Prozessfolge

234 Ebd., S. 35.

235 Dazu gehören z.B. die Briefe, die an das Mount Wilson Observatorium (eine Sternwarte) geschickt wurden und allerlei Theorien beinhalteten (zu Außerirdischen etc.), die Porträts von Hunden, die im Weltraum waren, dargestellt haben, wie es in der Porträtgeschichte eher Menschen gebührt (die wahren Helden der Weltraumfahrt), oder die Sammlung der Fotografin Rosamond Purcell, die Darstellungen der letzten Jahrhunderte von »Monstern« zeigt – wundersamen Wesen zwischen Mensch und Fabeltier, abweichende Körperlichkeiten und Hybridegestalten.

natürlicher Vorkommnisse darstellt. Das wissen wir. Wir haben damit Ruhe von den Dingen. Haben wir sie?²³⁶

Die Theorie und die Forschung, die sich mit der Rolle der Dinge beschäftigt, macht in den letzten Jahren eine Bewegung dahin, den Dingen in Texten, in sozialen Handlungen, in der Geschichtsüberlieferung etc. einen größeren Stellenwert zuzusprechen. Diese Frage nach den Dingen, die uns nicht in ›Ruhe‹ lassen, die wirkmächtig sind, stellt mit »Tell the Bees« auch das MJT. Im Folgenden soll die Ausstellung unter zwei Analyseschwerpunkten betrachtet werden: Ausgehend von der Magie, verweist sie zum einen auf den Umgang mit Fremdem, mit Ausgegrenztem, zum anderen auf das Potenzial von Dingen, Einfluss auf den Menschen auszuüben und damit machtvoll zu sein.

Die Ausstellung

Die Ausstellung »Tell the Bees« ist eine weitere, die mit dem Kircher-Zitat »The world is bound with secret knots« überschrieben sein könnte. Denn diese ›geheimen‹ Verbindungen von Menschen und Dingen, die zu Krankheit, Gesundung, Diagnose oder auch nur zur Vermittlung führen, werden hier illustriert, indem die Eingebundenheit des Menschen in den Kosmos und die Belebtheit der ihn umgebenden Welt herausgestellt respektive vorausgesetzt werden. Weniger das einzigartige, auratische Ding steht im Vordergrund der Ausstellung, sondern die Idee bzw. die alte Praktik, die mithilfe von Exponaten illustriert wird. Diese Exponate werden in einigen Fällen als das beschriebene Mittel bzw. das entsprechende Ding ausgegeben, so z.B. ein Löffel mit Urin, dessen vermeintlich schützende Wirkung erläutert wird, oder das Haar eines Hundes, das Hundebisse heile. Zum Teil werden aber auch Modelle gezeigt, die das Beschriebene illustrieren, so z.B. ein kleines Puppenbett mit einem Nachttisch zu einem Rezept, wie Schwierigkeiten bei der Geburt eines Kindes umgangen werden könnten. Die Exponate besitzen in dieser Ausstellung eher beispielhaften Charakter; so geht es nicht um die Einmaligkeit und Besonderheit des Objekts, sondern gerade um das Gegenteil: die Wiederholbarkeit der beschriebenen Riten mithilfe bestimmter, aber eben nicht einzigartiger Dinge. Es sind Versuche des Menschen, die belebte Welt zu nutzen, die hier ausgestellt werden und deren performativer Anteil geschildert wird. In den meisten Fällen wird eine Praktik mit einem Exponat illustriert oder ein Set von Praktiken, denselben Gegenstand betreffend.

Die Ausstellung setzt sich zusammen aus einer einführenden Diaprojektion und den Exponaten, die in einzelnen Vitrinen einen eigenen, kleinen, verwinkelten Raum füllen. Der Bereich der Ausstellung ist ungewöhnlich dunkel (noch dunk-

236 Böhme 2006, S. 15.

ler als viele Teile des sowieso schon nicht besonders hellen Museums), das einzige Licht kommt von den Beleuchtungen (einem je unter der Decke der einzelnen Vitrine angebrachten Lichtfeld), die die einzelnen Exponate hervorheben, und der leuchtenden Schrift der Texte auf schwarzem Grund, die an jeder Vitrine angebracht sind. Die Anordnung der Vitrinen strukturiert den Raum. Sie erzeugt einen labyrinthischen Eindruck, da es keine geraden Wege gibt und die Sicht immer nur bis zu den nächsten Vitrinen reicht. Jedes Objekt befindet sich in einer eigenen Vitrine aus Holz und Glas, die entweder frei im Raum steht oder in die Wand eingelassen ist.

Zum Teil sind die Exponate so dunkel eingerichtet, dass man sehr nah an die Glasscheibe der Vitrine herangehen muss, um etwas zu erkennen. Der verunsichernde und mysteriöse Eindruck der Umgebung wird noch durch ein Donnergrollen im Hintergrund auditiv unterstützt. Die Dunkelheit lässt Raum für Fantasie und für die eigene Einbildungskraft. Zugleich richtet sich die Aufmerksamkeit dadurch stärker auf die Texte, das Licht, die Dinge und vor allem die eigenen Bewegungen. In der einführenden Diaprojektion mit Ton wird die Geschichte erzählt, wie Alexander Fleming das Penicillin durch einen Zufall entdeckte: Staphylokokken-Kulturen in seinen Petrischalen schimmelten und er fand heraus, dass diese Schimmelpilze die Bakterien bekämpften. Weitere Forschungen ergaben daraus das Antibiotikum Penicillin. Nach dem Einspielen des Berichts eines vermeintlichen Zeitzeugen Flemings schlussfolgert die Erzählstimme, dass Flemings Erfahrung auf einem Wissen beruhe, das bereits geraume Zeit vor seiner Erkenntnis im Volk genutzt worden sei:

Fleming was drawing on countless years of collective experience which had been handed down as part of oral tradition, collective knowledge commonly known as vulgar remedies. Broths made from molds grown on stale bread and rotting fruit had been applied to wounds and other infections with beneficial results for centuries by many people from various cultures.²³⁷

Das Individuum des Forschers wird hier dem Kollektiv von Laien gegenübergestellt, das die Erfahrung der Zeit und die Gemeinschaft des ›kollektiven Wissens‹ auf seiner Seite hat. Gleichzeitig kommt dem Zufall ein besonderer Status in der Generierung von Wissen zu. Des Weiteren wird berichtet, dass viele außerordentliche Erfindungen in der Medizin eigentlich auf Hausmittel zurückgingen, aber mit dem Paradigmenwechsel in den Naturwissenschaften im 18. und 19. Jahrhundert sowie dem gleichzeitigen Erstarken der Pharmazie allerdings die Heilmittel des Volkes eine immer stärkere Abwertung erlebten und in den Hintergrund gedrängt

237 Der Text der Einführung und der einiger Exponate sind mit kleinen Abweichungen in der Broschüre »Tell the Bees ... Belief, Knowledge and Hypersymbolic Cognition« veröffentlicht: MJT Tell the Bees, 8.

wurden. Verwiesen wird hier indirekt auf die Aufklärung, die mit ihrer Forderung nach Ratio ab dem frühen 18. Jahrhundert Veränderungen in den Wissenschaften begründete.

An die Stelle des noch im 17. Jahrhundert gültigen Vorbehalt, daß der Mensch die Geheimnisse der Schöpfung letztthin nicht erschließen könne, weil allein Gott absolutes Wissen über sie besitze, tritt im Zeitalter der Aufklärung ein bis dahin unbekanntes Wahrheitspostulat wissenschaftlicher Verfahrensweisen, Kenntnisse über die Natur tragen keinen rein hypothetischen Charakter, sondern empfangen eine realitätser schließende Dimension; sie bilden keine bloßen Denkmodelle ohne echten Wirklichkeitsbezug, [...] vielmehr treten sie in Konkurrenz zum Wahrheitsprivileg der Theologie.²³⁸

Die einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen, wie wir sie heute kennen, bildeten sich heraus. Auf den Prozess, dass in der Betonung von Vernunft und Logik gleichzeitig eine Umwertung von theologischen oder mystischen Ansätzen zu Aberglauben stattfand, wird hier durch das MJT angespielt. Die Ermächtigung des menschlichen Verstandes führte konsequenterweise zur Entmächtigung der unterschiedlichen Bereiche des Glaubens²³⁹ und ihre partielle Umwertung zu Aberglauben: »It has been estimated that many hundreds of thousands of potentially invaluable cures have been lost over the past two centuries as contemporary scientifically-based pharmacology has gained ascendancy.« (MJT Tell the Bees, 9) Dem Aufhalten dieses Prozesses und der Rehabilitierung dieses als Aberglaube diffamierten Wissens widmet sich die Ausstellung. Schon bevor man also überhaupt die Ausstellung betreten hat, wird deutlich, dass hier die Relativität des Begriffs »Aberglauben« hervorgehoben wird. Aberglaube ist immer nur das, was nicht Teil des Eigenen, des Orthodoxen ist, sondern das, was die anderen betreiben.²⁴⁰ Je nachdem, ob system-extern oder systemintern argumentiert wird, kann ein Sachverhalt als Aberglaube bezeichnet werden oder nicht. Die ausgestellten Dinge und Ideen werden hier aber eben nicht als Aberglaube gezeigt, sondern als alternative Wissensformen bzw. ein komplexes System aus miteinander verknüpften Überzeugungen, das gemeinhin – eben aus einer anderen Perspektive – dem Aberglauben zugerechnet wird.

Dabei verweist das MJT auch auf die ordnende Funktion von Museen:

In order to not to be set hopelessly adrift in this seemingly endless sea of complex and interrelating beliefs, this exhibition has limited its discussion into five areas of inquiry [...]:

Pins and Needles

238 Alt 2001, S. 12.

239 Vgl. ebd., S. 13.

240 Vgl. Birkhan 2010, S. 10.

- Shoes and Stockings
- Body Parts and Secretions
- Thunder and Lightning
- Insects and Other Living Things.²⁴¹

Der Verweis scheint verwirrend, nahezu ironisch, da gerade doch wieder die Regeln des Museums unterlaufen werden. Das geschieht allerdings nicht dadurch, dass die magischen Vorstellungen ausgestellt werden, sondern dass es keine Distanzierung zum Dargestellten gibt. Der historische Aspekt wird zwar in der Einleitung genannt und zeigt sich zum Teil auch in den die Texte ergänzenden Zitaten, darüber hinaus werden die Wirkungsmöglichkeiten der Dinge und Praktiken aber als allgemeingültig dargestellt, oftmals in Form einer Anleitung. Laurence Weschler beschreibt seine Eindrücke angesichts des formulierten Anspruchs, Orientierung stiften zu wollen, wie folgt:

So glitten wir dann abermals hinüber auf typisch jurassisches Gebiet; nachdem wir auf offensichtlich festem Grund und Boden angefangen hatten, fanden wir uns nun in Gegenden wieder ... also, wo wir uns eigentlich wiederfanden, davon hatten wir nicht den blassensten Schimmer.²⁴²

Dazu trägt ebenfalls bei, dass die einführende Präsentation in einem erzählenden Ton gehalten ist, mit Abschweifungen, Absurditäten, Namen und Beispielen (wie z.B einer »Society for the Restitution of Decayed Intelligence«, die so nicht zu finden ist). Wie häufig im MJT verwirrt ein didaktisches Medium mehr, als dass es erläutert: Es gibt die Kapazität einer Erzählstimme und damit der Narration, es gibt Zitate als Belege und trotzdem wird diese Autorität dadurch infrage gestellt, dass man ihr nicht richtig folgen kann. Die Kohärenz des Textes ist gebrochen und Sachverhalte folgen aufeinander, deren Beziehung man erst erschließen muss.

Dies wird noch unterstützt durch eine Sprache, die zum einen wissenschaftlich klingt, zum anderen aber erzählende und metaphorische Elemente beinhaltet.²⁴³ So beginnt der Text mit dem Satz: »In 1929 Alexander Fleming, a soft spoken and unassuming bacteriologist from Lochfield, Scotland[,] made the following observations concerning his laboratory work of the previous year.« (MJT Tell the Bees, 7) Er endet mit dem Hinweis: »It may be best, in order to not be set hopelessly adrift in this seemingly endless sea of complex and interrelating beliefs to now take

²⁴¹ Zitiert nach Einführungspräsentation »Tell the Bees« bzw. der Homepage <http://mjt.org/exhibits/bees/bees.html>, die Textversion in MJT Tell the Bees weicht etwas ab.

²⁴² Weschler 1998, S. 121f.

²⁴³ Schon im Titel werden diese Ebenen zusammengeführt bzw. ein wissenschaftlicher Sprachduktus übertrieben: Glaube, Wissen und ›hypersymbolische‹ Erkenntnis. Die Wortschöpfung ›hypersymbolic‹ im Titel lässt sich nicht wirklich erschließen – eine hypersymbolische, also eine mehr als symbolische oder übermäßig symbolische Erkenntnis?

a brief look at a number of them« (MJT Tell the Bees, 11). Die Sprache ist poetisch, es gibt eine Vielzahl von Adjektiven (die oftmals wertend sind, so z.B. »soft spoken«, »unassuming«, »admirable«, »relentless«), eine Reihe von Füllwörtern (»yet«, »however«) und rhetorische Ausschmückungen (»hundreds of thousands of miles and often hundreds of thousands of years«). Indem diese Einführung zwar in das Thema einweist, aber ihren selbst gewählten Auftrag, Übersichtlichkeit zu stiften, immer wieder selbst unterläuft, wird die Verlässlichkeit der deiktischen Elemente im Museum infrage gestellt.

Die dann ausgestellten und beschriebenen Hausmittel sind magische Praktiken und beziehen sich vor allem auf Lebensbereiche des Wandels und der Liminalität wie Geburt, Krankheit, Tod, Sexualität und Übergangsriten. Sie zeigen, wie die Dinge darauf Einfluss nehmen können, Menschen zu heilen, zu verwünschen, zu schützen, etwas zu übertragen oder zu diagnostizieren. So geht es beispielsweise um das Sekret bestimmter Ameisen, das als ein Gegenmittel zu Liebe angewendet werden könne, das Übertragen von Sünden mithilfe von Lebensmitteln, das Heilen von Krankheiten, das Verwünschen von Manneskraft in der Hochzeitsnacht durch einen nicht geschnürten linken Schuh während der Hochzeitszeremonie oder das Besprechen von Bienen. Gerade diese Praxis hat der Ausstellung ihren Namen gegeben. Die Hilfsmittel oder Medien sind dabei in erster Linie Gegenstände wie Alltagsdinge, Lebensmittel, Kleidung, häufig auch vormals oder noch Lebendiges oder etwas dem Lebendigen Zugehöriges wie Körperflüssigkeiten, Tiere oder Teile von Tieren. Viele der Dinge gehören auch in den Bereich, den Marcel Mauss in seiner »Theorie der Magie« »disqualifiziert«²⁴⁴ nennt. So z.B. Essensreste, Körperflüssigkeiten, abgeschnittene Fingernägel oder Haare. Immer wieder geht es um die Gefahr der Durchlässigkeit von Mensch und Ding sowie Objekte an dieser Schwelle, die oftmals Ekel und Abwehrreaktionen beim Subjekt hervorrufen – die Abjektion nach Julia Kristeva.²⁴⁵ Eine solche Reaktion lösen die Dinge aus, die nicht objekthaft sind, aber auch nicht zum Subjekt gehören, sondern sich zwischen Mensch und Gegenstand bewegen und damit potenziell gefährlich sind, weil sie die vermeintlich sichere Grenze zwischen Mensch und Gegenstand durchlässig erscheinen lassen. Aus diesem Grund scheinen sie abgespalten und beherrscht werden zu müssen (wie z.B. Körperflüssigkeiten). So ist der abjekte Akt der Abgrenzung immer auch eine Unterscheidung zwischen einem »Ich« und dem »Anderen«. In der Magie werden diese abgelehnten Dinge temporär eingeschlossen, allerdings immer auch mit der Intention, sie zu beherrschen bzw. ihre Gefahr zu bannen. Als menschliche Abspaltungen stellen sie das eigentlich Vertraute, Eigene dar, das fremd wird, indem es sich vom Subjekt spaltet. Oder, wie Sloterdijk es in einem anderen Zusammenhang nennt: »Dasselbe im Zustand völliger Andersheit

244 Mauss 2010, S. 81.

245 Vgl. Kristeva 1982, S. 1ff.

erweist sich als ein Abgrund an Fremdheit.«²⁴⁶ Das gilt für das Objekte, aber auch für die Museumsdinge, die außerhalb eines lebensweltlichen Kontextes präsentiert werden.

Daneben geht es in der Ausstellung vereinzelt auch um die Sprache als magische Quelle oder Naturphänomene, wie das allgegenwärtige Donnergrollen im Hintergrund. Auf dieses wird auch im vorangestellten Zitat, dessen Urheber nicht genannt wird,²⁴⁷ der Textausgabe verwiesen:

One thing which clearly takes place in the air is an object of wonder to all nations: the death dealing disturbance called thunder. By it not only are all nations terrified, but fear weighs heavily also upon irrational creatures... is your science bold enough to give the cause and origin of thunder, or is it unable to solve this most difficult problem, for in the face of thunder, the philosophers are no braver than the rest. (MJT Tell the Bees, 5)²⁴⁸

Der Donner wird als ein unerklärliches Phänomen, das Erstaunen hervorruft, bezeichnet. Die Furcht, die er auslöst, wird als nationenübergreifend charakterisiert. Der Verweis, dass nicht nur irrationale Geschöpfe dem Donner mit Misstrauen und Angst begegneten, sondern im Angesicht seiner Erscheinung alle gleich reagierten, macht den Donner zu einem Phänomen der Egalität: Alle Nationen, alle Berufe (sogar die so rationalen Philosophen und Vorreiter der Aufklärung) fürchten ihn. Das lässt den Donner zu einer Art Leitmotiv einer Ausstellung werden, die einerseits menschliche Furcht (vor dem Unerklärlichen) und Strategien, mit dieser Furcht umzugehen, thematisiert, andererseits durch das Ausstellen von (vermeintlichem) Abergläuben auf eine klare Trennung anspielt: die Trennung in die, die daran glauben, und die, die es nicht tun. So wie im Umgang mit dem Donner alle Menschen als gleich angegeben werden, versucht auch die Ausstellung vermeintlich bestehende Gegensätze von Wissenschaft und Volksglaube aufzuheben und beidem seine Berechtigung zuzusprechen oder zumindest beides mit Respekt anzuerkennen. Denn eine klare Position ist dem MJT wie immer nicht zuzusprechen, die einführende Projektion scheint eine tatsächliche Rehabilitierung des Dargestellten vorzugeben, genauso die Texte, die als Tatsachen bzw. als Anleitungen formuliert werden, trotzdem sind die dargestellten Mittel und Strategien immer wieder so absurd oder werden in manch einem Exponat ins Komische gesteigert, dass von einer eindeutigen Position nicht gesprochen werden kann. Gleichzeitig ist

²⁴⁶ Sloterdijk 1988, S. 289.

²⁴⁷ Nur der Band, dem es entnommen ist »Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters«, wird angegeben und ein Herausgeber M. Müller.

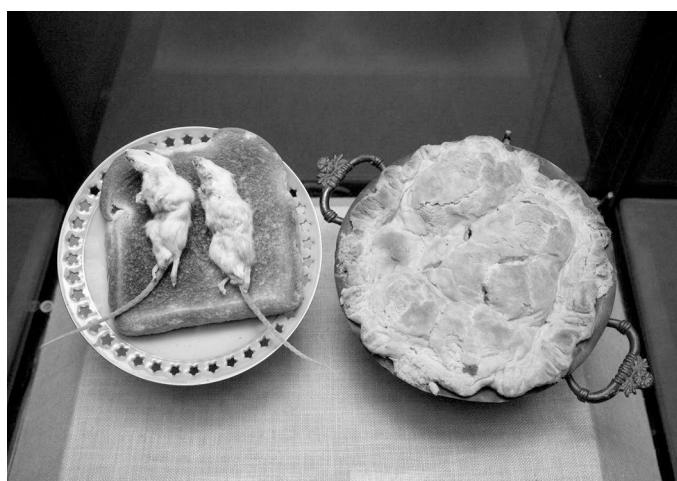
²⁴⁸ Die Formulierung »your science« signalisiert eine distanzierte Haltung zur Wissenschaft. Hier wird eine Referenzfigur herangezogen, die den Skeptizismus gegenüber der Wissenschaft, den die Ausstellung formuliert, stützt.

der Donner als *disturbance* gekennzeichnet. Er ist eine Störung, die – wie jede ihrer Art – den Menschen aus seiner Sicherheit und Routine reißt; es ist der Punkt, an dem man aufmerksam wird und an dem sich Neues entwickeln kann. Auch die Ausstellung »Tell the Bees« scheint eine solche Donnerfunktion zu imitieren. Sie führt dazu, dass man aus der Routine seiner Wahrnehmung und seines vermeintlich gesicherten Wissens gerissen wird. Sie ist eine Störung im System der rationalen Überzeugungen und fordert dazu auf, an den Rand gedrängtes Wissen (ob zu Recht oder nicht) auf seine Rehabilitierung zu prüfen oder zumindest in jedem Fall sein Potenzial, zu verwundern und neue Geschichten entstehen zu lassen, wahrzunehmen. Die Ausstellung scheint so eine ironische bzw. humorvolle Desavouierung von Herrschaftsdiskursen vorzunehmen, wobei es eher darum zu gehen scheint, die Kategorie des ›festen‹ Wissens infrage zu stellen, als eine klare Alternative zu formulieren.

Von »Mouse Cures«, Kinderkleidern und empfindsamen Bienen: magisches Denken

Noch zu Beginn der Ausstellung findet man ein Exponat, das an Absurdität kaum zu übertreffen ist: »Mouse Cures«. Auf einem verzierten Teller liegt eine Scheibe Toastbrot, auf der sich zwei tote Mäuse befinden; daneben steht eine knusprig gebräunte Pastete in einem gusseisernen, alt wirkenden Topf.

Abb. 6: »Mouse Cures«



Zu beiden Gebäckstücken, von denen zumindest eines bizarr bis ekelerregend aussieht, gibt es je eine Erläuterung:

Bed wetting or general incontinence of urine can be controlled by eating mice on toast, fur and all. »*A flayne Mouse, or made in powder and drunk at one tyme, doeth perfectly helpe such as cannot holde of keepe their water: especially, if it be used three days in this order. [...]*«

Mouse pie when eaten with regularity serves as a remedy for children who stammer. »[...] *Being eaten by children when roasted, they dry up the spittle. The water in which they have been boiled, help the quinsey.*« (MJT Tell the Bees, 20)²⁴⁹

Die unglaublich wirkende Heilmethode gegen Bettlässe und Stottern wird belegt mit Zitaten (kursiv gesetzt), die sich hier – aber nicht in allen Fällen – als authentische Quellen aus Ratgeberliteratur vergangener Jahrhunderte bzw. als Sammlungen von Aberglauben und Merkwürdigkeiten nachverfolgen lassen. So ist z.B. das erste Zitat Thomas Luptons »A Thousand Notable Things on Various Subjects« entnommen.²⁵⁰ Die Kombination von Exponat und Text erzeugt dabei zwei gegensätzliche Resultate: Zum einen wird durch die Visualisierung der Heilmethode und das Ausstellen zweier tatsächlich toter Mäuse auf Toast die Absurdität des Rezeptes deutlich und löst wahrscheinlich eine Distanzierung des Betrachtenden vom Gezeigten aus. Zum anderen erzeugt die Kombination von toten Mäusen und industriell hergestelltem Toastbrot einen Kontrast zwischen vermeintlich vormodernen und modernen Zeiten und stellt aber genauso eine Verbindung zwischen den Zeitebenen heutiger Betrachtung und damaliger Methode her. Der Rezeptcharakter der Formulierung und das bekannte Toastbrot legen nahe, dass die »Mouse Cures« auch heute noch eingenommen werden könnten, sie holen sie in die Lebenswelt der Betrachterin/des Betrachters hinein. Somit vollzieht sich eine Rezeption wahrscheinlich in einer Bewegung zwischen Abgrenzung und Involviertheit.²⁵¹

249 Die Kursivierungen hier und in den folgenden Zitaten gehen auf das MJT zurück.

250 Lupton 1701, S. 6 (allerdings mit kleinen Änderungen). Darüber hinaus finden sich verschiedene Quellen, die die Einnahme von Mäusen als Heilmittel gegen Bettlässe angeben. So z.B. »Lean's Collectanea« (1903, S. 503) oder »Encyclopaedia of Superstition« (Radford 1949, S. 172).

251 Die Ausstellung ist auch Gegenstand zweier literarischer Werke geworden: Die amerikanische Lyrikerin Anna Journey macht die Rezeptionssituation bzw. einen Besuch der Ausstellung zum Gegenstand zweier Gedichte. Sie vollzieht die Übertragung der alten ›Weisheiten‹ auf eine aktuelle Situation und verändert damit ihre Rezeption des MJT in eine neue Produktion. Bei ihr geht es weniger um das Element des Ekelns oder das der Hausmittel als Medizin. In den beiden Gedichten, »Vulgar Remedies: Tooth and Salt« und »Vulgar Remedies (2): If You Hold a Dying Creature during Childhood«, nutzt sie die gezeigten Ratschläge einmal als symbolische Darstellung als Bild für unendliche Liebe bzw. Ehe, einmal als Diagnose für ein existierendes Problem, das bis jetzt nicht eingeordnet werden konnte. Auch die

Die amüsant bis ekelhaft wirkende Methode (die man leicht wieder für eine Erfindung des Museums halten könnte) wird mithilfe der Zitate gestützt, die dem Beschriebenen Autorität verleihen und die Glaubwürdigkeit vermitteln, auch wenn diese zum Teil in sich widersprüchlich sind. So sind z.B. auf dem Schild zum Exponat der vorangestellte Text und das Zitat aus Luptons »A Thousand Notable Things« nicht identisch:

Bed wetting or general incontinence of urine can be controlled by eating mice on toast, fur and all. »A flayne Mouse, or made in powder and drunk at one tyme, doeth perfectly helpe such as cannot holde of keepe their water: especially, if it be used three days in this order.« (MJT Tell the Bees, 20 [Hervorhebung der Verfasserin])

Sowohl der Zustand oder die Zubereitung der Maus (»flayne« altengl.: gehäutet, geschoren) oder »fur and all« (mit Fell) als auch die Einnahmeformen »trinken« oder »essen« (»drunk« oder »on toast«) differieren in dem alten Zitat und der Paraphrase des Museums. Gleichzeitig erscheinen die Mäuse auf Toast wie ein Kunstwerk, gewissermaßen eine Assemblage aus Grundnahrungsmittel und ungenießbarem Fellkadaver, man denke an die Pelztasse von Meret Oppenheim, bei der der Fokus allerdings auf der verhinderten Funktion liegt, während bei den Mäusen auf Toast die Funktion als Nahrung nicht genommen ist, sie allerdings ungenießbar scheint und möglicherweise Ekel erzeugt. Surrealismus ist dem MJT nicht fremd.²⁵²

Neben dem Heilen geht es in »Tell the Bees« aber auch um Praktiken des Verwünschens, des Schutzes, der Übertragung und der Diagnose, die alle auf magischen Vorstellungen oder dem Animismus beruhen. Sämtliche Exponate thematisieren das verwunderliche Kraftpotenzial von Dingen und Ritualen. Die magischen Rituale dienen als Versuch, die Welt beherrschbar und kontrollierbar zu ma-

Schweizer Autorin Dorothee Elmiger bindet das MJT in eine kurze Romanszene ein: Eine der Protagonistinnen in »Schlafgänger« berichtet von einem zurückliegenden Museumsbesuch eines Museums in LA, »an der Ecke Venice und Bagley« (S. 32). Sie nennt die Ausstellungen zum Observatorium »Mount Wilson«, die Mikromosaike und die Technik der Holografie widmet sich aber ebenfalls ein klein wenig genauer »Tell the Bees« und ihrer Faszination für ein Exponat zur Migration der Vögel. Elmigers Protagonistin fragt sich, was das eigentliche Exponat in diesem Fall sei: »Es [das Exponat] zeigte einen Vogel, der in feinen, bläulichen Strichen, einer Radierung ähnlich, in einen durchsichtigen Würfel gestochen war und sich, auf mir unverständliche Weise, tatsächlich bewegte, die Flügel schlügen geräuschlos, während sich der Rumpf des Vogels leicht auf der Stelle hob und senkte. Ein Kind, das zu Zeit der Migration der Vögel von der Brust genommen wurde, wird sein Leben lang ruhelos und unbeständig sein, lautete die Legende, wobei ich mich später, als ich die Notizen durchsah, nicht mehr entscheiden konnte, ob es sich nicht eigentlich bei dieser einen Zeile um das Exponat und bei dem fliegenden Vogel um dessen Illustration gehandelt hatte.« (2014, S. 32f.)

252 Allgemein zur Verbindung des MJT mit dem Surrealismus siehe die Masterarbeit Cottrell 1999.

chen.²⁵³ Grundlegend ist dabei die animistische Vorstellung, dass »alle Dinge und Lebewesen wie die Welt als Ganzes [...] von unsichtbaren Kräften erfüllt²⁵⁴ sind. Diese Krafterfüllung kann durch Magie geschehen, durch ein inneres Potenzial der Dinge oder durch Kräfte, die durch die Dinge hindurchgehen.²⁵⁵ Es herrscht die Vorstellung: »Alles lebt und zeigt sich, vitalisierend oder zerstörerisch.«²⁵⁶ Das heilende oder magische Potenzial der Dinge wird in den Texten in »Tell the Bees« nicht erläutert oder hinterfragt, es wird vorausgesetzt. Oftmals beruht dieses Potenzial auf einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem Ding und dem zu erzielenden Effekt. So z.B. in »Hair of the Dog«: »When a Child is bitten by a dog, the bite is effectually cured by binding a few hairs from the dog over the wound.« (MJT Tell the Bees, 18) Das Exponat zu dieser Heilmethode zeigt einige zusammengefasste Hundehaare auf einer modellierten Hand (möglicherweise aus Wachs), die schwebend in einer in eine Wand eingelassenen Vitrine arrangiert ist. Die Vitrine ist so schwach beleuchtet, dass das Exponat nur bei sehr nahem Herangehen zu sehen ist, was den Eindruck eines bedeutsamen (licht-)empfindlichen, nahezu heiligen Gegenstandes erzeugt. Die wächserne Hand erinnert an die Behälter christlicher Reliquien, die häufig dem entsprechenden Körperteil nachempfunden sind.²⁵⁷

Ähnlich verhält es sich mit »Scissors at the Wedding Party«:

One wishing ill to a bridegroom stands behind the happy man and holding an open pair of scissors calls his name. If the groom turns to answer the scissors are snapped shut whereupon the bridegroom is rendered incapable of consumating the marriage. (MJT Tell the Bees, 23)

Ausgestellt ist eine alte, schwere Schere. Während in einem Fall die Analogie zwischen Verletzung und Medizin zur Heilung verhilft, gerät das simulierte Abschneiden, die fingierte Kastration, als stellvertretendes Tun mit der Schere in diesem Fall zur Verwünschung des Betroffenen. In beiden Szenarien übt der Mensch mit dem magischen Ding Macht über die Welt aus. Hartmut Böhme kennzeichnet diese Macht in Anlehnung an Max Weber als zentrales Merkmal der Magie: »Macht ist die Fähigkeit etwas oder jemanden auch gegen seinen Willen zu bewegen, wie Max Weber sagt: Dies ist die Urform der Magie.«²⁵⁸

Die Ähnlichkeitsbeziehung ist ein Strukturelement des magischen Denkens und auch der Beziehung zwischen Ding und Mensch, die Helmut Birkhan in seiner Untersuchung »Magie im Mittelalter« herausstellt. Als weitere Kennzeichen,

253 Vgl. Böhme 2006, S. 190.

254 Ebd., S. 232.

255 Vgl. ebd., S. 232f.

256 Ebd., S. 233.

257 Genaueres zum besonderen Gegenstand der Reliquie siehe Laube 2012; Kohl 2003.

258 Böhme 2006, S. 235.

die auch für das MJT relevant sind, nennt er unter anderem: unzulässig hergestellte Kausalzusammenhänge, die schon angesprochene Besiegelung des Nichtbe-seelten, den Grundsatz *in illo tempore*, also die Kraft der Wiederholung, und den Glauben an die unvermittelte Macht des Zeichens, besonders des Wortes.²⁵⁹ Für das MJT könnte man noch ergänzen: die Wirkung über Kontakt bzw. das Vermögen der Dinge als Transmitter zu fungieren. So wird in mehreren Texten die Möglichkeit beschrieben, über einen Gegenstand Krankheiten zu übertragen und damit abzugeben – so z.B. von dem Menschen auf den Hund, indem Milch aus einem gleichen Gefäß getrunken werde – oder Eigenschaften von einer Person auf eine andere, z.B. durch Steck- oder Anstecknadeln: »Pins can be understood to ›pick-up‹ or acquire qualities from persons or objects with which they come in contact.« (MJT Tell the Bees, 22) Diesem Verfahren liegt die Vorstellung zugrunde, dass Menschen auf Gegenständen ihre Spuren hinterlassen, dabei geht es nicht um Repräsentation, sondern um das Übertragen konkret materieller Abdrücke oder Anhaftungen. Gleichzeitig geht es hier aber auch um das Übertragen von Immateriellem, neben den Eigenschaften z.B. um Sünden. Hier zeigt sich die enge Bindung der magischen Vorstellungen zur christlichen Lehre. Die Möglichkeit des Austausches macht das Objekt zu einem potenziell gefährlichen, weil immer wieder unerwartet die Möglichkeit der Kontamination besteht. Mauss stellt fest, im magischen Denken gehe man davon aus, dass Eigenschaften sich lokalisieren lassen und dadurch abtrennbar und übertragbar seien.²⁶⁰ In diesem Verständnis werden auch die Eigenschaften zu Objekten; denn, wenn sie lokalisierbar und komprimierbar sind, sind sie in irgendeiner Form materiell.

James D. Frazer unterscheidet zwei Formen von Magie: die mimetisch-sympathetische Magie, die über Ähnlichkeitsbeziehungen funktioniere, und die kontagiöse Magie, die auf dem Pars-pro-Toto-Prinzip beruhe.²⁶¹ Bei dem Einsatz des Hundehaars zur Heilung eines Hundebisses kommen sogar beide magischen Vorstellungen zum Tragen. Gleiches wird mit Gleichen behandelt und ein Teil des Hundes verkörpert dessen Handlung des Bisses. Das Hundehaar steht so verstanden nicht nur für den Hund, es ist vielmehr dieser Hund, denn – so konstatiert Marcel Mauss zum magischen Gesetz der Kontiguität: »Die Persönlichkeit eines Wesens ist ungeteilt und sitzt als ganze in jedem seiner Teile.«²⁶² In fast allen magischen Vorstellungen, in denen ein Gegenstand als Medium genutzt wird, steht die körperliche oder symbolische Nähe des Menschen zu diesem Gegenstand im Vordergrund. Dabei geht es nicht nur um Nähe oder Kontakt bzw. Berührung, sondern auch um ein In-sich-Aufnehmen in Form des Einatmens oder Einnehmens,

259 Vgl. Birkhan 2010, S. 17ff.

260 Vgl. Mauss 2010, S. 100f.

261 Vgl. Frazer, nach Böhme 2006, S. 191.

262 Mauss 2010, S. 98.

wie z.B. in der Vorstellung, dass Infektionskrankheiten des Mundes bei einem Kind durch das Einatmen von Gänse- oder Entenatem geheilt werden könnten. Ebenso effektvoll können Dinge, die zum persönlichen Besitz gehören, als Faktoren gesehen werden, die Einfluss auf den Menschen ausüben. Dabei wird zum einen auf Gegenstände verwiesen, die sich weiter weg vom Körper befinden, aber deutlich einem Menschen zugeordnet werden können. So z.B. Essensreste, hier die Schalen von gegessenen Eiern: »After eating boiled eggs, the shells should be broken, to prevent those with illwill from drawing or pricking the name of the person having eaten the egg on the unbroken shell, thus causing difficulty.« (MJT Tell the Bees, 14) Den Eierschalen wird somit eine doppelte Zugehörigkeit zu der Person zugewiesen. Zum einen gibt es eine Verbindung, weil die Person die Eier gegessen hat, die Schalen sind eigentlich nur noch ein Rest dieses Vorgangs. Zum anderen wird über das Beschriften mit dem Namen der Person die Verbindung noch einmal erneuert und das Ding zum Stellvertreter für die Person (siehe auch Puppen im Voodoo).

Die Individuen und die Dinge sind also an eine, theoretisch unbegrenzt erscheinende, Zahl von sympathetischen Genossen gebunden, die so eng miteinander verbunden sind und in solcher Kontiguität miteinander stehen, daß es für die erstrebt Wirkung gleichgültig ist, ob man auf das eine oder andere Ketenglied einwirkt.²⁶³

Andererseits können aber auch besonders Dinge, die sich nah am Körper befinden, Einfluss auf diesen nehmen. Hier zeigt sich das machtvolle Potenzial von Kleidung. So wird geschildert, dass das Kleiden von Kindern in Kleidungsstücken des anderen Geschlechts sie vor Gefahren schütze und eine spätere Attraktivität und den Erfolg bei eben diesem sichere.²⁶⁴ Kleidung ist der Gegenstand, der dem Menschen am nahesten kommt. Indem sie den nackten Körper bedeckt, erscheint sie zu der Person zugehörig, fast wie ein Teil der Identität. Gleichzeitig ist sie das, was den Menschen von seiner Umwelt abgrenzt.

Kleidung, das ist, so mag es scheinen, eine Hülle, die den menschlichen Körper schützt [...], eine zweite (gewissermaßen »uneigentliche«) Haut, die das Innen vom Außen trennt, eine materiale Grenze zwischen Leib und Raum, zwischen Organischem und Anorganischem, zwischen Ich und Welt.²⁶⁵

263 Ebd., S. 99.

264 Die Überlegung, Kinder in der Kleidung des anderen Geschlechts zu kleiden und damit etwas auszulösen, ist in sich schon verzwickt, denn oftmals erkennen wir bei kleinen Kindern das Geschlecht erst über die konventionelle, gesellschaftlich festgelegte Kleidung des Jungen bzw. des Mädchens.

265 Bovenschen 1997, S. 231.

In diesem Sinne erfüllt Kleidung mehrere Funktionen: Sie schützt den Körper vor äußeren Einflüssen, vor Wind und Wetter und auch moralischen Gefahren,²⁶⁶ sie bedeckt die Scham des Bekleideten und sie dient seinem Schmuck im Sinne einer ästhetischen Gestaltung des Körpers und einem Zurschaustellen von Geschmack und Distinktion. In dem Exponat »Infants, Children and Clothing of the Opposite Sex« kommen vor allem die Schutz- und Schmuckfunktion zum Tragen, gleichzeitig wird die klare Grenze zwischen äußerer Hülle und innerem Sein infrage gestellt.

Before the birth I always had a boy's nightshirt and a girl's nightgown (quite) ready. If it was a boy I put on a girl's nightgown and if it was a girl I put on a boy's night shirt. And this is the reason. In all cases the child would then be protected from harm and what's more the boy when he grew up would fascinate all girls, and a girl who had had a nightshirt put on her would have young men buzzing round her till she married. (MJT Tell the Bees, 19)

Gemeint ist hier allerdings eher ein Schutz vor Gefahren aller Art, wobei die Kleidung als eine Form von Talisman wirkt, weniger als reiner Schutz vor äußeren Verhältnissen. Die Schmuckfunktion im Falle des Beschriebenen scheint eine zeitverzögerte zu sein und nicht an das Tragen des Kleidungsstücks gebunden. Vielmehr erzeuge die Kleidung eine Veränderung der Person, sodass sie als Erwachsene besonders attraktiv wirke. Auffällig in dem Text ist das sprechende »Ich«. Anders als in vielen Zitaten zu den Exponaten scheint hier ein persönlicher Bericht gewählt worden zu sein, nicht eine allgemein formulierte Anleitung. Ausgestellt zu dem Text ist ein alt wirkendes und kunstvoll besticktes Kinderkleid, möglicherweise ein Nachthemd oder Taufkleid, das mit weiten Ärmeln und so viel Stoff, dass dieser wie eine Schleppe auf den Boden fällt, sehr schön, aber auch eher unpraktisch wirkt und das Kleidungsstück als eines einer gehobenen Schicht markiert. Neben dem Text befindet sich ein altes Foto von einem Jungen und einem Mädchen, die jeweils ein ähnliches Kleid mit Rüschen tragen.

Der Zusammenhang von Kleidung und Identität wird viel diskutiert. Indem der Mensch und seine Kleidung für den Betrachter nicht zu trennen sind, eignet sie sich besonders gut, um eine Identifikation beider Elemente vorzunehmen. Infolgedessen stellt Kleidung das Repräsentationsobjekt dar, das der Mensch ständig

²⁶⁶ Zu den physischen Einwirkungen gehören vor allem Witterungsbedingungen wie Hitze und Kälte, aber auch Unfallgefahren oder die Bedrohung durch Tiere. Ebenso kann Kleidung auch vor moralischen Gefahren schützen. Diese Art von psychischem Schutz ist weniger offensichtlich, aber ebenfalls stark mit der Bedeutung von Kleidung verbunden. Unter diesen Punkt fällt Kleidung, die das Bewahren einer bestimmten Haltung oder eines bestimmten Wertes verkörpert (z.B. die Mönchskutte als Schutz vor den Verführungen der Welt); vgl. Flügel 1986, S. 246ff.

bei sich trägt und das ihn in gewisser Weise sogar überdeckt. Als Repräsentationsobjekt ist Kleidung immer auch ein Zeichen, das von anderen gelesen wird:

Wir lesen das Geschlecht unserer Mitmenschen, ihre soziale Zugehörigkeit, ihren materiellen Status, ihren Charakter aus der Art, wie sie sich kleiden. Was jemand schön findet, bieder oder modisch, scheint uns genauso aussagekräftig für das, was die Person ist, wie ihre Herkunft oder welchen Beruf sie ausübt.²⁶⁷

Daraus resultiert die Annahme, dass das tatsächliche Sein eines Menschen in einer entsprechenden Kleidung ausgedrückt werden könne und dass es *vice versa* eine angemessene und richtige Kleidung für eine Person gebe. Der Effekt der verschoben eintretenden Attraktivität, der im Exponat betont wird, erscheint zunächst verwunderlich, gehen wir doch immer davon aus, dass einer bestimmten Kleidung ein Moment der Erotisierung des Trägers oder der Trägerin innewohnen kann,²⁶⁸ welches sich aber auf den Zeitpunkt des Tragens dieses Kleidungsstücks bezieht. Der Gedanke verweist aber auf eine andere theoretische Position in Bezug auf Kleidung, in der nicht eine Trennung in das ontologische Sein und die Kleidung als deren richtiger oder falscher Ausdruck vorgenommen, sondern angenommen wird, dass die Identität eines Menschen in performativen Akten, in denen das Tragen von Kleidung eine wichtige Rolle einnimmt, immer wieder neu verhandelt wird. Identität sei damit ihrer Inszenierung nicht vorgängig, sondern erzeuge sich in der Performanz.²⁶⁹ Das trifft auch auf die Geschlechtsidentität zu:

Mode im Sinne von Kleidermode gehört zu den bedeutenden Medien der Inszenierung von Identitäten, und das mitnichten nur deshalb, weil sie Zeichen für Geschlechtszugehörigkeit, soziale Zugehörigkeit etc. sein kann, sondern auch weil sie auf die TrägerInnen und deren Körper zurückwirkt. Die Mode drückt nicht nur aus, sondern sie produziert auch: Körperbilder, Geschlechterbilder, Bilder von Schönheit und Hässlichkeit, von Erfolg oder Unglück.²⁷⁰

In der in diesem Exponat ausgestellten Vorstellung produziert die Kleidung einen attraktiven Erwachsenen (allerdings wirkt das Ergebnis über den performativen Akt hinaus). Das von außen aufgelegte Cross-Dressing soll zu einem späteren Zeitpunkt, wenn die ›falsche‹ Kleidung abgelegt wurde, den Menschen besonders anziehend machen. Dahinter steht auch wieder die Vorstellung einer Übertragung durch Dinge. Das Kleidungsstück, das in der Konvention der Gesellschaft dem anderen Geschlecht zugeordnet ist, scheint dem Träger oder der Trägerin Eigenschaften oder Einblicke zu übermittelten, die ihn später attraktiv erscheinen lassen,

267 Lehnert 2003, S. 215.

268 Zu Mode und Eros siehe Geiger 2012, S. 109ff., und Flügel 1986, S. 216.

269 Vgl. Lehnert 2003, S. 215.

270 Ebd., S. 217.

möglicherweise dadurch, dass *er* Weibliches in seiner Männlichkeit entdeckt hat oder *sie* Männliches in ihrer Weiblichkeit. Aus einer dekonstruktivistischen Sicht bezeichnet Marjorie Garber den Transvestiten als »Raum des Begehrens«²⁷¹ und als das symbolische Dritte im Sinne Jacques Lacans. Indem er niemals mit den Kategorien des binären menschlichen Denkens zu fassen ist, stellt er ein ewiges Begehr dar, das nie erfüllt werden kann. Als das Dritte in einer Binärstruktur (hier von männlich und weiblich) stellt er »die Idee vom einen in Frage: von Identität, von Selbst-Genügsamkeit, von Selbst-Kenntnis«²⁷². Nach Judith Butler und ihrer Theorie der Geschlechtsidentität als Akt, nicht als Zustand, entlarvt der Transvestismus so die Künstlichkeit jeder geschlechtlichen Vorstellung. Der Kleidung als ein Attribut der Geschlechtsidentität kommt hierbei die Vorstellung zu, ein Geschlecht nicht nur auszudrücken, sondern erst zu erschaffen.²⁷³

Interessant an der Konstellation in dem Exponat »Infants, Children and Clothing of the Opposite Sex« ist, dass hier durch eine von der Norm abweichende Handlung – nämlich das Kleiden eines Kindes in der konventionell als falsch festgelegten Kleidung – im Weiteren allerdings die Norm stabilisiert wird: Die Attraktivität beim anderen Geschlecht wird gesichert. Damit trägt eine subversive Handlung (im Geschlechterverhalten) hier auf lange Sicht zur Stabilisierung der Heteronormativität bei. Dem Crossdressing der Kinder kommen karnevalistische Tendenzen zu: Für einen abgesteckten Zeitraum wird das Kind in nicht normgerechter Kleidung »verkleidet«, dieser Zeitraum ist aber von vornherein als Ausnahmestand gekennzeichnet und damit nur eine Übergangszeit, die langfristig gesehen die Funktion hat, bestehende Verhältnisse zu stabilisieren.²⁷⁴

Insgesamt scheint also einerseits die Wahrnehmung von Kleidung in diesem Exponat im Bezug zu Erkenntnissen der (post-)modernen Kleidungs- und Gendertheorien zu stehen, andererseits fällt ihre einfache Ursache-Wirkung-Annahme (»man kleide ein Kind in Kleidung des anderen Geschlechts und es ist geschützt bzw. wird ein attraktiver Erwachsener«) in den Bereich des magischen Denkens. In diesem Denken wird die soziale Interaktion, die die Wirkkraft des Kleidungsstückes erst möglich macht, ausgeblendet oder zumindest nicht verbalisiert. Das Ungeheuerliche der Dinge entsteht in dieser Ausblendung, durch die der Mensch zum Produkt des Gegenstandes wird. Denn Kleidung selbst ist niemals performativ, erst

271 Garber 1993, S. 110. Hier und im Folgenden siehe ebd., S. 9-113.

272 Ebd., S. 23.

273 »Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihrer Kontingenz.«; »Wenn die Attribute der Geschlechtsidentität nicht expressiv, sondern performativ sind, wird die Identität, die sie angeblich nur ausdrücken oder offenbaren sollen in Wirklichkeit durch diese Attribute konstituiert.« (Butler 1991, S. 202 und 207)

274 Zur Karnevalisierung siehe Bachtin 1990, S. 47ff. Im Unterschied zum Karneval ist hier die Verkleidung allerdings von außen aufgelegt, durch die Macht der Eltern über das Kind.

im Kontext von Handlungen erlangt sie performatives Potenzial.²⁷⁵ Der Kleidung kommt hier als vermeintlich eindeutige Jungen- oder Mädchenkleidung der Gesichtspunkt zu, dass sich ihrer nicht sozial versichert werden muss, sondern dass sie dadurch, dass ihr in der präsentierten Vorstellung das Männliche oder Weibliche ontologisch eingeschrieben zu sein scheint, selbst Veränderung hervorbringen kann und somit machtvoll ist.

Das titelgebende Exponat »The Telling of the Bees ...« bezieht sich allerdings nicht auf die belebte Dingwelt oder die Verbindungen von Mensch und Ding, sondern auf die Möglichkeit, mithilfe der Sprache auf die Umgebung Einfluss zu nehmen. Das Exponat stellt einen alt anmutenden Bienenkorb oder eine Bienenpfeife dar. In dem dazugehörigen Text wird dargestellt, dass jeder Bienenbesitzer seinen Bienenstaat über alle wichtigen Ereignisse im Leben der Familie unterrichten müsse, ansonsten würden die Bienen ihn entweder verlassen oder versterben. So fordern sie Teilhabe an Hochzeiten, eine Einladung zur Beerdigung oder zumindest das Wissen um diese sowie die Gabe eines Stücks des Beerdigungskuchens. Das Überbringen der entsprechenden Botschaft erfolgt in formelhafter Weise:

If a member of the family dies, the bees in their hives must be told, or they will die. The procedure is that as soon as the master or mistress has breathed his or her last, a younger member of the household, often a child, is told to visit the hives and rattling a chain of small keys taps on the hive and whispers three times: (*)

Little Brownies, little brownies, your mistress is dead

Little Brownies, little brownies, your mistress is dead

Little Brownies, little brownies, your mistress is dead.

(MJT Tell the Bees, 25)

Die Mitteilung klingt in ihrer Wiederholung wie eine Beschwörung der Bienen. Wie bei magischen Formeln scheint mit Rhythmus und Wiederholung eine besondere Tonlage einherzugehen.²⁷⁶ Die Formel an dieser Stelle ist eine sprachliche Handlung, die gewährleisten soll, dass die Bienen dem Besitzer erhalten bleiben. Sie werden als sehr empfindliche, fragile Geschöpfe gekennzeichnet, fast wie eine Form externalisiertes Über-Ich, denn niemand soll in ihrer Umgebung eine unangemessene Sprache benutzen, sie mögen kein schlechtes Verhalten und – und hier scheint ein früher verbreitetes, misogynes Vorurteil gegenüber den Besonderheiten des weiblichen Körpers Pate gestanden zu haben – sie dulden keine menstruierenden Frauen in ihrer Nähe (vgl. ebd.). Sie sind somit eine moralische Instanz

275 Vgl. Lehnert 2003, S. 216.

276 Vgl. Mauss 2010, S. 91f.

oder fordern zumindest tadelloses Verhalten, dies allerdings nach den Regeln einer Gesellschaft, die das Weibliche als Abweichung versteht.

Sind die Bienen über den Tod des Familienmitglieds informiert, fassen sie den Beschluss, ob sie leben oder sterben wollen. Ihr Tod wäre demnach eine Option, ihre Trauer auszudrücken, oder auch die Möglichkeit, den Besitzer zu strafen – und in jedem Fall eine Entscheidung. »If the bees begin to hum, they have consented to continue living.« (Ebd.) Die Hierarchie von Mensch und Tier, die im Besitz von Nutztieren immer evident ist, wird hier unterlaufen. Der Mensch ist abhängig vom guten Willen der Tiere, sie haben die Macht, ihn für fehlerhaftes Verhalten zu strafen. Tiere, die oftmals als Dinge oder Besitz angesehen werden, müssen nach diesem Exponat als Lebewesen mit eigenem Willen und unkontrollierbaren Entscheidungsmöglichkeiten wahrgenommen werden, die nur mithilfe von Aufmerksamkeit und beschwörendem Sprechen besänftigt werden können.

Ein anderes Beispiel für magisches Sprechen ist das Exponat »Names of the Hare«. Hier geht es darum, dass das Wort »Hase« nicht genannt werden soll, da es Pech bringe. Die Forderung, dass etwas eben nicht ausgesprochen werden darf, ist im Aberglauben weit verbreitet. Die Vorstellung, die dem zugrunde liegt, ist, dass die Beschreibung oder Erwähnung eines Aktes, eines Dings oder einer Person ausreiche, um ihn oder sie anwesend zu machen respektive hervorzu bringen.²⁷⁷ »The Names of the Hare in English is *der bat nomon nedar nennen* (The animal that no one dare name). So powerful is the animal that people will not even say the word *hare*.« (MJT Tell the Bees, 21) Dass ausgerechnet die Bezeichnung »Hase« hier das pechbringende Wort darstellen soll, erscheint absurd und verweist auf die Willkürlichkeit unserer Angstauslöser. Die Bedrohlichkeit dieser sprachlichen Handlung wird allerdings im Text durch eine Reihe von Negativbeispielen »belegt«. Das Verbot, etwas Bedrohliches zu nennen, gehört laut Mauss zu den einfachsten magischen Riten: den negativen Riten.

Vor allem bestehen sie darin, eine bestimmte Sache nicht zu tun, um eine bestimmte magische Wirkung zu vermeiden. [...] Diese Riten sind jedoch nicht nur formell, sondern sie sind dies im nächsten Grade, weil sie einen fast vollkommenen Gebotscharakter haben.²⁷⁸

Hier zeigt sich besonders, dass alle magischen Vorstellungen das Werk von sozialen Kräften sind. Sie sind aus bestimmten Vorstellungen, Konventionen und Regeln einer Gesellschaft entstanden und stärken diese wiederum in wechselseitiger Form.

277 Vgl. ebd., S. 89.

278 Ebd., S. 92.

Das ›Disqualifizierte‹ einbeziehen

Die gezeigten Dinge und Ideen werden in »Tell the Bees« aber eben nicht als Aberglaube ausgestellt, sondern als alternative Wissensformen bzw. als ein komplexes System aus miteinander verknüpften Überzeugungen, das gemeinhin – eben aus einer anderen Perspektive – dem Aberglauben zugerechnet wird. In dieser Ausstellungsreihe geht es so um den Versuch eines enthierarchisierenden Sprechens²⁷⁹ und um Umwertungsprozesse von Teilen einer Kultur, die als nicht zugehörig gekennzeichnet werden. Es verweist auf einen Herrschaftsdiskurs, der die Logik der naturwissenschaftlichen Kausalität propagiert und andere Denkformen abwertet. »Tell the Bees« veranschaulicht die Reintegration dessen, was abgelehnt wird (nämlich der Aberglaube), aber ein Teil unserer Geistes- und Wissenschaftsgeschichte ist. Gleichzeitig wird dieses Material aber so weit transformiert, dass man eigentlich nicht mehr von Reintegration sprechen kann, weil durch Verschiebung etwas Neues entsteht, das nur noch fragmentarisch auf Bruchstücke von Originärem zurückgeführt werden kann. Die Sachverhalte, so wie sie dargestellt werden, erscheinen erst in der Konstruktion des Museums.

Die Magie als soziales Phänomen steht in Verwandtschaft mit Religion und Wissenschaft. Während in der Religion das Abstrakte eine gewichtige Rolle spielt, tendiert die Magie zum Konkreten.²⁸⁰ Darin ist sie der (Natur-)Wissenschaft nicht unähnlich. Ähnlich wie in der Präsentation des MJT dargestellt, gehen auch Theoretiker der Magie davon aus, dass es zwischen den magischen Vorstellungen des Mittelalters bzw. der Neuzeit und den heutigen Wissenschaften ein »genealogisches Band«²⁸¹ gebe:

Die Magie hat ihnen [den Techniken – Medizin, Chemie etc.] einen Unterschlupf geboten, in dessen Schutz sie sich entwickeln konnten, indem die Magie ihnen die Sicherheit ihrer Autorität und den noch tastenden praktischen Versuchen der Magier-Techniker reale Wirksamkeit gab; andernfalls hätte jeder Mißerfolg diese Versuche im Keim ersticken. Techniken mit komplexen Zielsetzungen und von ungewisser Wirkung, wie die Arzneimittelkunde, die Medizin, Chirurgie, Metallurgie, Emailbearbeitung (die beiden letzteren sind Erben der Alchemie) hätten nicht leben können, wenn die Magie ihnen keine Stütze geboten und sie nicht nahezu absorbiert hätte, um ihnen Dauer zu verleihen. [...] Die Techniken sind für

279 So wird versucht, Wertungssysteme und Ausgrenzungsprozesse in der Sprache deutlich zu machen und damit Relativierungen bzw. Umdeutungen herbeizuführen. Zum Beispiel: »Prior to that time [gemeint ist das Ende des 18. Jahrhunderts] vulgar knowledge was contiguous with all other knowledge and not ghettoized, so to speak, under the spurious classification of ›superstition‹« (MJT Tell the Bees, 11).

280 Vgl. Mauss 2010, S. 173.

281 Ebd.

uns so etwas wie Keime, die auf dem Boden der Magie Frucht getragen haben; sie haben sie aber zugleich enteignet.²⁸²

Dass die Wissenschaften einerseits Erfahrungen der Magie adaptieren und die daraus hervorgehenden neuen Erkenntnisse gleichzeitig zur Abwertung der Magie geführt haben, macht dieses Verhältnis zwischen beiden Disziplinen ambivalent. Auch in den Texten der einzelnen Exponate in »Tell the Bees« finden sich zum einen die absurdesten Rezepte, erstaunliche und erheiternde Vorstellungen einer einfachen Ursache-Wirkung-Annahme, zum anderen aber auch immer wieder wissenschaftlich belegte Wahrheiten. Hinter der Vorstellung beispielsweise, dass man einen Hundebiss mithilfe eines Hundehaares, das auf die Verletzung gelegt wird, heilen könne, steht der Gedanke, dass Gleiches mit Gleichem kuriert werden kann. Die Pars-pro-Toto-Vorstellung, dass in einem Hundehaar der ganze Hund zu finden ist, kann als eine anschauliche Auffassung für das heutige Wissen um die DNA eines jeden Organismus gelten. Gleichzeitig findet sich die Vorstellung der Heilung durch Analogie auch in der Homöopathie. Das Kommunikationssystem der Bienen auf der anderen Seite, das eine wichtige Rolle in dem Exponat »The Telling of the Bees ...« einnimmt, scheint auf den ersten Blick abwegig, da hier Bienen die menschliche Sprache verstehen und auf sie durch ihr Verhalten antworten. Nun weiß man aber in der Biologie um das komplexe Kommunikationssystem dieser Insekten. So scheint die Magie häufig auf Sachverhalte zu rekurrieren, die in anderer, möglicherweise komplexerer – und vor allem weniger menschlicher – Form nicht ganz unzutreffend sind.

Christoph Daxelmüller verweist darauf, dass man erst im 17./18. Jahrhundert im Kontext aufklärerischer Tendenzen begann, elitäre Magie und einfachen Aberglauben zu unterscheiden (und bestätigt damit die Behauptung des MJT gewissermaßen). Ab dem 19. Jahrhundert wurde diese Unterscheidung weiter verschärft und manifestierte sich in dualen Begriffspaaren: Vernunft (Wissenschaft) gegenüber überliefelter Erfahrung (Aberglaube, Magie); Elite gegenüber Volk etc.²⁸³ Vor allem die Aufklärung, welche Ratio und Logik propagierte, erzeugte einen Schnitt zu Zeiten, in denen die Grenzen zwischen Wissenschaft und Aberglauben noch nicht so stark markiert waren. Die Ausstellung »Tell the Bees« vollzieht sowohl auf der inhaltlichen Ebene als auch in ihrer künstlerischen Ausgestaltung eine Bewegung von diesen voraufklärerischen Zeiten in die heutige Zeit, wobei auf den verschiedenen Ebenen eine Gegenpositionen zur Aufklärung aufgebaut wird. So geht es nicht nur inhaltlich um magische Vorstellungen und nicht rationale Prozesse, sondern auch vor allem durch die dunkle Ausgestaltung des Raumes und der Vitrinen und die Unsicherheit in der Einordnung dessen, was man erfährt, wird ein

282 Ebd., S. 174.

283 Vgl. Daxelmüller 1993, S. 33ff.

emotionales Herangehen bei der Besucherin/beim Besucher provoziert. Zugleich ist der Raum der Ausstellung sowohl auf wörtlicher als auch auf metaphorischer oder philosophischer Ebene eben genau nicht ›aufgeklärt‹ – es vollzieht sich hier keine klare ›Erleuchtung‹, sondern eher eine Verunsicherung. Diese Verdunklung unseres vermeintlich aufgeklärten Verstandes basiert auf einer alternativen Sichtweise auf die dargestellten Prozesse. Während in vielen Teilen des Museums eine Irritation des Besuchers dadurch provoziert wird, dass Grenzen zwischen Wahrheit und Fiktion unterlaufen werden, entsteht hier ein Befremden zum einen aus der historischen Distanz und der Unglaubwürdigkeit mancher Praktiken. Zum anderen aber zeigt sich das Ungeheuerliche gerade in diesem Fall darin, dass es nicht um Erfundenes geht, sondern dass die beschriebenen Methoden tatsächlich Gültigkeit besaßen respektive belegbar sind und dass es zudem seitens des Museums keine (sprachliche) Distanzierung gibt. Teile unseres Wissens sind tatsächlich aus magischem Denken bzw. Aberglauben entstanden – das, was wir immer von uns wegschieben und verneinen, ist auch Grundlage unserer Kultur und unseres Wissens. In der Verweigerung einer klaren Position zu diesen Sachverhalten erzeugt das MJT eine Art Gegendiskurs, der allerdings immer auch spielerisch bleibt, sich nicht zu ernst nimmt und damit vielleicht auch nicht für jeden Besuchenden über ein Spiel hinausgeht.

Genauso wie die Magie ein Bereich ist, in den das in einem anderen Denksystem ›Disqualifizierte‹ für eine kurze Zeit einbezogen und anerkannt wird, ist das MJT ein Ort, an dem das Ausgegrenzte (in diesem Fall die disqualifizierte Magie) gezeigt wird. Demzufolge scheint es nicht nur um die dargestellten magischen Mittel zu gehen, sondern eher um das Verfahren der Offenlegung von hierarchischen und diskriminierenden Prozessen im Museum und in der Gesellschaft, das hier exemplarisch vorgeführt wird. Gleichzeitig werden hegemoniale Aspekte der Wissensproduktion thematisiert. In einer Übersteigerung wird das, was die Kultur in ihrer Genese ausgesondert hat, durch das Ausstellen im Museum aufgewertet und gleichzeitig verfremdet.

Das MJT zeigt, wie ein Museum trotz des Einsatzes von typischen Museumsmitteln eine Ausstellung hervorbringen kann, die eben nicht Wahrheiten festschreibt, sondern sich oszillierend zwischen Gedankenmodellen und Weltansichten bewegt und seiner Besucherin/seinem Besucher Sachverhalte fremd macht, um eine neue Sicht auf diese Zusammenhänge zu ermöglichen. Dies wird durch Kombinationen disparater Exponate erreicht, stärker aber noch durch eine Uneinheitlichkeit von Bedeutungen, die durch Verschiebungen und Widersprüchlichkeiten innerhalb der Texte sowie durch ein Aufeinanderprallen von Museumsform und dargelegten Inhalten erzeugt wird. Gerade durch den Einsatz konventioneller Museumsmittel wird das einem Gegenstand inhärent Differentielle deutlich – es wird nicht explizit thematisiert, sondern ist dem Gegenstand eigen. Über die Kombination verschiedener Zeitebenen wird bewusst gemacht,

wie sich Bedeutungen von Wissenschaft, aber auch von einzelnen Objekten mit der Zeit verändern und dass sie sich auch in der Rezeption jedes Einzelnen verschieben.

Die Ausstellung stellt so einen Raum dar, der Paradoxien und Widersprüche bewusst inszeniert, ohne direkt auf sie zu verweisen, und kann dies tun, weil sie sich der topografischen Struktur des Museums (das nach Foucault ja auch immer schon ein heterotoper Ort ist) bedient. Gleichzeitig wendet sich das MJT damit gegen die Geschichte seiner Institution, die Genealogie des Museums. Das Abgespaltene wird in die Sichtbarkeit hineingeholt, wobei keine klare Position bezogen, sondern auf temporale und räumliche Gleichzeitigkeit verwiesen wird. Somit werden Kategorien der Bewertung zur Diskussion gestellt. Wer entscheidet, dass etwas zu klein, zu unwichtig, zu irrational ist? Das MJT zeigt somit, dass Bedeutungen verhandelbar sind. Die Differenzen innerhalb der Ausstellung unterlaufen die Aussage. Um es mit Sloterdijk zu sagen: Es geht um den Punkt, an dem »die Dinge ihren Eigensinn gegen die Ausstellung durchsetzen«²⁸⁴.

Magische Dinge – Museumsdinge

»Tell the Bees« zeigt ein zwiespältiges Verhältnis des Menschen zu den Dingen. Einerseits kann der Mensch sich der Dinge bemächtigen und mit ihnen mächtig umgehen, andererseits sind die Dinge auch potenziell gefährlich, besitzen eine Art Eigenleben und können Einfluss auf den Menschen nehmen. Dem würde sicherlich auch Bruno Latour zustimmen, der in seiner Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) den Dingen einen größeren Anteil an Handlungen zuspricht, als der moderne Mensch häufig wahrnimmt. Eine strikte Trennung (jedenfalls im Kontext von Handlungen) in Lebendiges und Nichtlebendiges sei eine Illusion. Jedes Artefakt stelle ein »inkorporiertes Handlungsschema[]«²⁸⁵ dar mit Skripten, wie mit ihm umgegangen werden solle. »Lebendig sind die Dinge, weil oder indem sie – wie Latour sagt –, ›légèrement autonome‹ sind. Alles, was wir schaffen, bekommt ein Eigenleben.«²⁸⁶ Denn Handlungen setzen sich nach Latour aus menschlichen und nicht menschlichen Anteilen zusammen. Böhme rekapituliert: »Jede unserer Handlungen ist insofern eine komplexe Assoziation oder ein Hybrid aus menschlichen und nicht menschlichen Entitäten.«²⁸⁷ Die Annahme, dass der Mensch sein Handeln nicht voll durchschauen und verstehen kann, ist seit dem 20. Jahrhundert ein viel erforschter Topos: Psychoanalyse, Diskursanalyse, Dekonstruktion etc. kommen aus unterschiedlichen Perspektiven zu dem Schluss, dass das ›Ich nicht Herr

284 Sloterdijk 1988, S. 294.

285 Böhme 2006, S. 82.

286 Kimmich 2011, S. 22.

287 Böhme 2006, S. 73.

im eigenen Haus ist. Die Akteur-Netzwerk-Theorie von Latour stützt sich auf diese Grundlage, erweitert sie aber um den konkreten, materiellen Einfluss der Dinge.

Handeln ist nicht transparent, es steht nicht unter der vollen Kontrolle des Bewusstseins. Diese altehrwürdige Quelle der Unbestimmtheit ist es, die wir mit dem seltsamen Ausdruck »Akteur-Netzwerk« wieder lebendig machen wollten: Handeln ist ein Knoten, eine Schlinge, ein Konglomerat aus vielen überraschenden Handlungsquellen, die man eine nach der anderen zu entwirren lernen muss.²⁸⁸

Und:

Wenn wir [...] bei unserer Entscheidung bleiben, von den Kontroversen um Akteure und Handlungsquellen auszugehen, dann ist *jedes Ding*, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht, ein Akteur – oder, wenn es noch keine Figuration hat, ein Aktant.²⁸⁹

Dabei ist es wichtig, dass Latour keiner Seite eine absolute Kontrolle zuspricht – nicht die Dinge handeln, nicht die Menschen handeln, sondern eine hybride Einheit:

Außer zu »determinieren« und als bloßer »Hintergrund für menschliches Handeln« zu dienen, könnten Dinge vielleicht ermächtigen, ermöglichen, anbieten, ermutigen, erlauben, nahelegen, beeinflussen, verhindern, autorisieren, ausschließen und so fort. ANT ist nicht die leere Behauptung, dass Objekte etwas »anstelle« der menschlichen Akteure tun: Sie sagt einfach, daß eine Wissenschaft des Sozialen nicht einmal beginnen kann, wenn die Frage, wer und was am Handeln beteiligt ist, nicht zunächst einmal gründlich erforscht ist.²⁹⁰

Latour, wie auch Böhme in seiner Studie zum Fetischismus als kulturellem Grundmuster, werten die Ideale der Aufklärung und der Moderne mit ihren strikten Oppositionen als Denkkonstrukt, als Illusion:

Die Moderne ist für Latour jenes phantasmagorische Interludium, das durch die strikte Gegenüberstellung von Natur und Gesellschaft, Objekt und Subjekt, Körper und Geist charakterisiert war. Die Moderne ist ein Phantasma, weil die genannten Leitdifferenzen zwar das ideologische Selbstverständnis, nicht aber die Praxis der Moderne kennzeichnen. Das wird insbesondere an ihrem Verhältnis zu den Dingen und allgemeiner: zum Nicht-Menschlichen erkennbar, wozu Latour

288 Latour 2007a, S. 77.

289 Ebd., S. 123.

290 Ebd., S. 124.

auch die lebenden Entitäten, Artefakte und Geräte, Netzwerke, technischen Infrastrukturen und materialen Institutionen zählt. [...] Diese Scheidung aber erweist sich bei näherer Betrachtung als Selbsttäuschung.²⁹¹

Diese Kritik an der Moderne ist allerdings gleichzeitig ein Teil der Moderne; sie ist nicht in einem zeitlichen oder räumlichen Außerhalb angesiedelt, sondern ein der Moderne immanenter Widerspruch: »Selbstverzauberung und Aufklärung [...] Fetischisierung und ihre Kritik«²⁹² – das ist es, was Latour meint, wenn er sagt: »Wir sind nie modern gewesen.«²⁹³ Dies blitzt auch – wenn auch in verschobener und humorvoller Darstellung – in der Ausstellung des MJT durch.

»Tell the Bees« stellt so einerseits die Souveränität des Menschen infrage, denn er lebt in Abhängigkeit von den Dingen, und Gegebenheiten, die er nicht beeinflussen kann (wie der Flug der Vögel, das plötzliche Eintreten des Donners), haben Macht über ihn und können ihn von seinem intendierten Weg abbringen. Andererseits zeigt die Ausstellung auch die Mittel der Machtergreifung und Möglichkeiten, die Welt unter Kontrolle zu bringen mithilfe der Dinge. Denn die Dingwelt – so wird impliziert – ist nicht völlig unberechenbar. Mit Kenntnissen über sie und ihr Potenzial könnte der Mensch Unheil vermeiden und Positives erreichen.

Die Aufladung eines Dings mit magischem Potenzial, mit ›mana‹, vollzieht sich laut Mauss durch bestimmte Riten oder durch Mythen. Denn die magische Kraft sei nicht dem Ding eigen, sondern immer von außen zugewiesen.²⁹⁴ Der magische Wert beruhe »in Wirklichkeit nicht auf den Qualitäten, die den Dingen und Personen inhärent sind, sondern auf dem Platz und dem Rang, die ihnen von der souveränen öffentlichen Meinung und durch deren Vorurteile zugewiesen wird«²⁹⁵. Anders als Latour sieht damit Mauss das Potenzial eines Gegenstandes, den Menschen zu beeinflussen, immer sozial verhandelt, nicht ihm inhärent. (Obwohl sich dieses Potenzial bei Latour auch erst in Handlungen eröffnet.)

Im Ritus erfüllt sich die Aufladung eines Gegenstandes im performativen Akt (durch ein Opfer, einen Segen, eine Berührung), interessant für diesen Zusammenhang scheint aber das Erzeugen eines magischen Dings durch einen Mythos. Mauss nennt als Beispiel hierfür unter anderem die Geschichte einer magischen Pflanze, die unter dem Schritt Christus' herangewachsen sein solle.²⁹⁶ Oder, wie Robert J. Stoller über den Fetisch sagt: »A fetish is a story masquerading as an object.«²⁹⁷ Das verbindet die magischen Dinge mit den Museumsdingen: Auch sie,

291 Böhme 2006, S. 74.

292 Ebd., S. 75.

293 Siehe Latour 2007b.

294 Vgl. Mauss 2010, S. 135.

295 Ebd., S. 153.

296 Vgl. ebd., S. 135.

297 Stoller 1985, zitiert nach Böhme 2006, S. 373.

wenn sie als besondere, auratische Dinge gekennzeichnet sind, besitzen einen Mythos (zu ihrem Erzeuger; zu Handlungen, die mit ihnen vollzogen wurden, in der Zeit, in der sie entstanden sind; zur Wichtigkeit, die sie in bestimmten Handlungen besaßen).²⁹⁸ Erst diese Erzählungen machen sie wertvoll. Der Ethnologe Karl-Heinz Kohl hat in seinem Band »Die Macht der Dinge« die These aufgestellt, dass Museumsdinge die sakralen Objekte der Moderne sind. Denn sie besitzen fast alle formalen Bestimmungsmerkmale der sakralen Gegenstände: Sie haben keinen direkten Gebrauchswert mehr und sind (bedingt) aus dem Warenzyklus herausgelöst, sie werden von anderen Dingen separiert, da jede Berührung die Gefahr einer Entweihung bereithält und sie sind Mediatoren für das Nichtsichtbare oder -anwesende.²⁹⁹ Auch Stefan Laube formuliert zu dieser Parallele zwischen sakralen Objekten und Kultdingen: »Sakral wirken Kultobjekte besonders dann, wenn sich an ihre Materialität – wie bei einer Spur – Glaubensvorstellungen, Hoffnungen oder Imagination binden.«³⁰⁰ Gleichzeitig sind beide von Räumen abhängig. »Kultdinge müssen im emphatischen Sinne auf Räume bezogen sein, da sie davon abhängig sind, betrachtet zu werden.«³⁰¹ Dieses Betrachtetwerden stellt den fundamentalen Gegensatz zu den Dingen in Handlungen dar: Während Letztere durch Interaktion machtvoll und in der Nähe zum Körper angesiedelt werden, sind die Museumsdinge in der Regel Gegenstände, die zu bedeutsam oder zu machtvoll wurden, sodass sie einen kultischen Status erlangen und in einem weiteren Schritt unberührbar werden. Denn im Museum landen in der Regel nur die Gegenstände, die über sich hinausragen. So werden sie in Vitrinen »verbannt« und eine Interaktion mit ihnen reduziert sich auf das Betrachten. Die Ausstellung »Tell the Bees« beinhaltet somit ein Paradoxon: Sie spürt der Interaktion von Mensch und Ding nach; es geht um Handlungskraft, die hier im Museum allerdings nur noch gezeigt, illustriert werden, aber nicht mehr direkt zum Tragen kommen kann. Gleichzeitig rekurriert die Ausstellung mit ihren magischen Dingen auch wieder auf das Museum selbst als Ort und Konstante von kultischen Objekten und als Ort des Fremden innerhalb des eigenen Systems und es tut dies alles in einem humorvollen Duktus.

298 Diesem Aspekt der Erzählung, die einem Gegenstand anhaftet und der Frage danach, wie ein Text einen Gegenstand verändern kann, widmet sich insbesondere »Das Museum der unerhörten Dinge«, siehe Teil II.

299 Kohl 2003, S. 258.

300 Laube 2011, S. 9.

301 Ebd.

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 in-escapable 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.

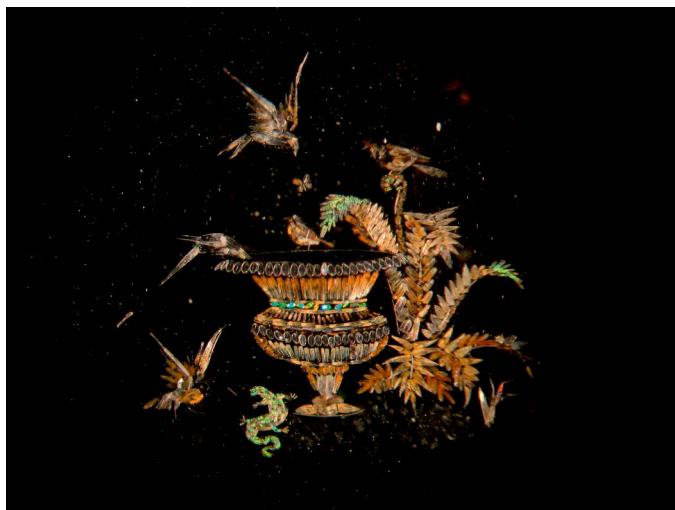
Gelenkte Wahrnehmung und Rezeptionsmodi

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 Exponat 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 arabesken 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 »Borzoi«-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 Mosaiken 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 paradoxeweise das *Fehlen* eines solchen. Bei dem Exponat handelt es sich um einen Mandel- oder Fruchtkern, der angeblich eine Miniaturschnitzerei 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.

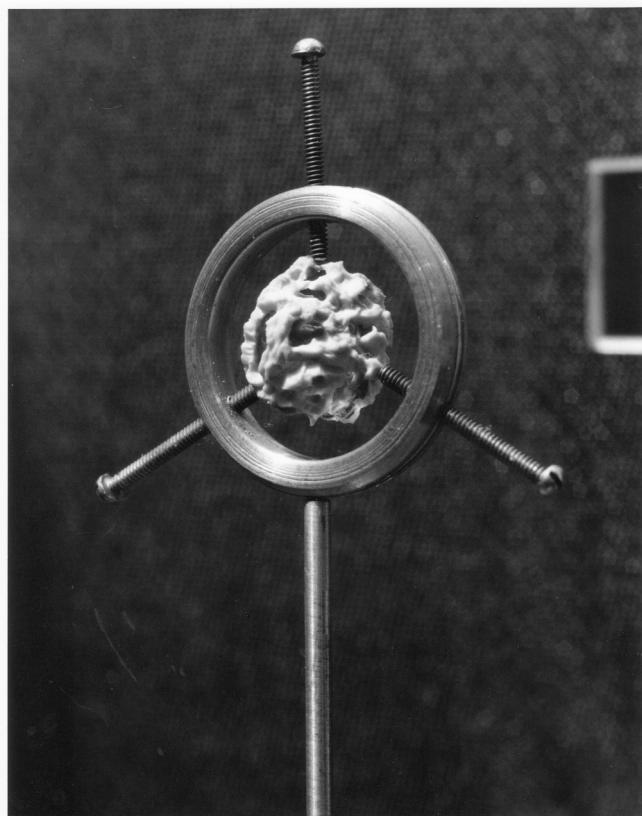
All dies ist mit bloßem Auge nicht zu erkennen, der Stein wirkt wie ein gewöhnlicher Obstkern (es scheinen sich keine Schnitzereien darauf zu befinden) und es gibt kein optisches Hilfsmittel, um die Angaben des Textes zu überprüfen. So bleibt nur die Möglichkeit, das Beschriebene zu glauben oder auch 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 Gedanken 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 aufhorchen: 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 feelings ›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.

trchter, 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 Begehrten 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 Vergrößerungsglasses oder des Mikroskops wurden Sehen und Macht diskutiert. Die Nahaufnahme, 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 Niedermaier 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 Kontingenzen 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 deren Erspürung 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 Definität³³⁴, 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 machtvolle Position zu. Es kann das Sehen ermöglichen oder eben auch nicht, indem es die Instrumente, die dazu benötigt werden, bereitstellt oder vorenhält. 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 würzelförmigen 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 Verknotungen – 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 »Verräumlichung« 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 Heiligschein 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 Miniaturmalereien für die Kunst- und Wunderkammern keine Seltenheit waren (vgl. Griesser-Sternscheg 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:

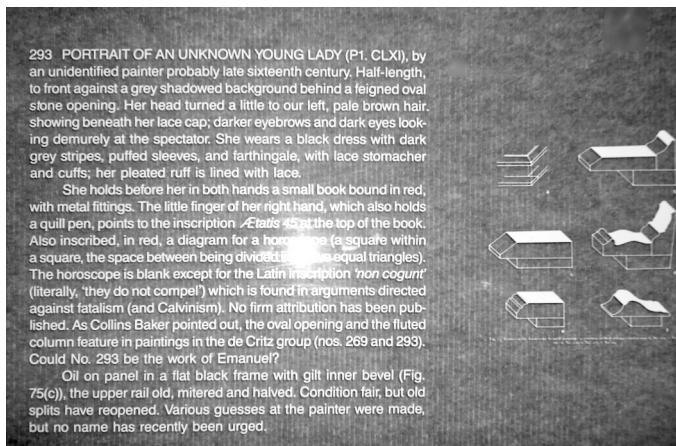
*293 Portrait of an Unknown Young Lady (P1: CLXI), by an unidentified painter probably late sixteenth century. Half-length, to front against a grey shadowed background behind a feigned oval stone opening. Her head turned a little to our left, pale brown hair showing beneath her lace cap; darker eyebrows 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)«



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.

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 15* 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 into four 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 Emanuel?

Oil on panel in a flat black frame with gilt inner bevel (Fig. 75(c)), the upper rail old, mitered and halved. Condition fair, but old splits have reopened. Various guesses at the painter were made, but no name has recently been urged.

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 darstellen: 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. Jahrhunderts³⁴⁷ 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-

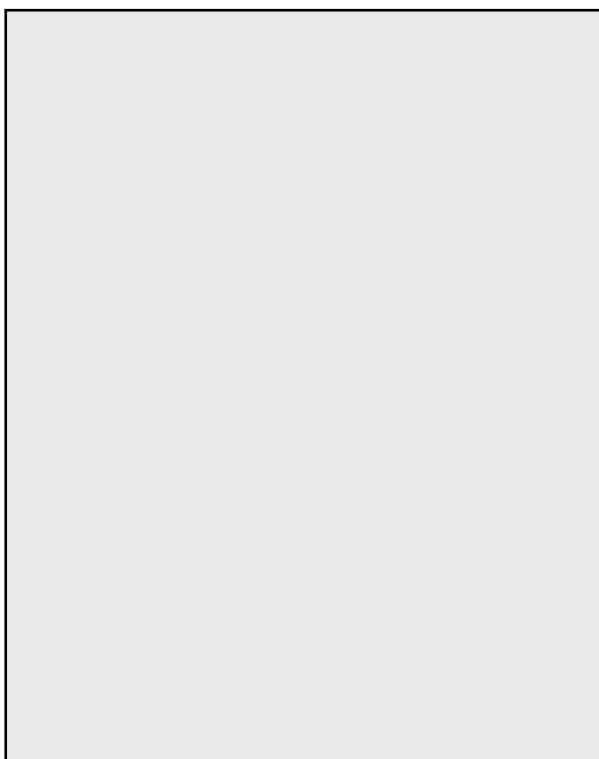
345 Zitiert nach MJT.

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 andeuteten, das aber niemals zwingend so eintreten müsse. Dies war das Argument, das er anbrachte, wenn ihm Lügen oder Manipulation bei seinen Voraussagungen 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.

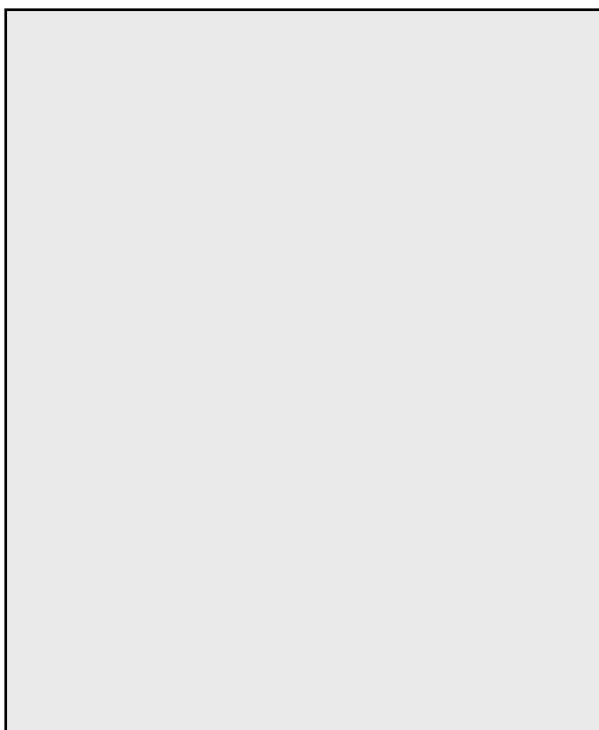
Zitat *versus* Plagiat aufgeworfen. Während die Textpassagen eindeutig übernommen sind und damit ungekennzeichnet eigentlich Plagiate darstellen, die nur neu montiert werden, ist das Bild, das als Produkt des Textes entsteht, einerseits eine

Abb. 11: Textcollage

293 PORTRAIT OF AN UNKNOWN YOUNG LADY
 (c. 1600), 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 *AEtatis 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, mitered 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
 ■ 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 text-generierende 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 muss so eigentlich 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 stutzten, 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 zusammengefügten 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 ausschließenden Beschreibungen, das – wie bei einer Kippfigur – ein changierendes Ergebnis erzeugt. Diese Gleichzeitigkeit sich eigentlich ausschließender Elemen-

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

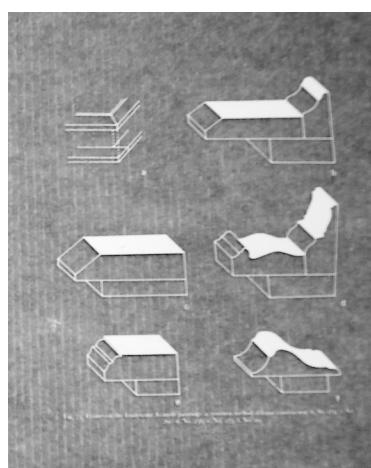
357 Und selbst im Katalogeintrag zum »Portrait of William Lilly« bleibt es bei der reinen Nennung dieser Schlagworte.

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* ausstellungstrategische 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 affirmsiert 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 »piktoriale Botschaft und [die] ›Rezeptions-Situation‹ ebendieser Botschaft«³⁶⁶ verbindet, rückt der Künstler selbst in die Position eines Betrachters seines Werkes:

In den Gemälden mit vorgetäuschtem 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 disperater 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 Kunsthistorik 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 (P1. 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 beigefügte 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 Meisternname«, wie Benjamin schreibt. Die Signatur als Garant des Meisternamens 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 verselbstständigt 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 Verselbstständigung 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 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.³⁷⁷ 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.«³⁷⁸ 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

³⁷⁷ Vgl. Rischbieter 1983, S. 228 (Art. »Bühnenbild«).

³⁷⁸ 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) [...].³⁷⁹

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,³⁸⁰ 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.³⁸¹ 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 festlegt³⁸² – 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.³⁸³

Foucault spricht der Renaissance eine gewisse »Gastfreundlichkeit«³⁸⁴ 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.«³⁸⁵ 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.³⁸⁶

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.³⁸⁷

›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.³⁸⁸ 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.«³⁸⁹ 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.

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.³⁹⁰ 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.³⁹¹

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.«³⁹² 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.³⁹³

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,³⁹⁴ seine Sprache höchst metaphorisch und voller Vergleiche und merkwürdiger Überhöhung, gleichzeitig verweist er aber auch immer wieder auf den (vermeintlich) metaphorischen Charakter des MJT.³⁹⁵ 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.«³⁹⁶ 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«³⁹⁷. 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.«³⁹⁸ 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.«³⁹⁹ 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.«⁴⁰⁰

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«⁴⁰¹ 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«⁴⁰². 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.⁴⁰³

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.⁴⁰⁴ 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.«⁴⁰⁵ 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.

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.«⁴⁰⁶ 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«⁴⁰⁷. 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«⁴⁰⁸ – 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*« ...⁴⁰⁹

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.⁴¹⁰

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«⁴¹¹ 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.⁴¹² Diese Ausrichtung des MJT, die Distanzlosigkeit und Distanz gleichzeitig erzeugt, zielt eben nicht auf »Aufklärung«⁴¹³, 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«⁴¹⁴. 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«⁴¹⁵ 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«⁴¹⁶.

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.«⁴¹⁷ 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.«⁴¹⁸ 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.

Dinge & Depot: Roland Albrecht, »Museum der Unerhörten Dinge«

»Was ist das ›Museum der Unerhörten Dinge‹?« fragen Besucherinnen und Besucher sich leicht beim Betreten des winzigen Museums in Berlin-Schöneberg. In der Tat ist dies nicht einfach und auch nicht eindeutig zu beantworten: Das Museum *ist* ein Museum. Aber der Umgang mit den Exponaten entspricht nicht den Kriterien, die jedes wissenschaftlich fundierte Museum an seine Exponate anlegt. Gleichzeitig nimmt Text eine außergewöhnlich große Rolle in dieser Ausstellungsgestaltung ein. In jedem Fall ist Roland Albrechts »Museum der Unerhörten Dinge« neben dem MJT ein weiterer Ort der alternativen Museumslandschaft, die das Museum selbst zu einer Kunstform macht, in deren Grenzen die Unterscheidung von Realität und Fiktion verschwimmen, und in manchen Fällen vielleicht auch nicht entscheidend scheint. Dieses Museum lässt die Dinge zu Wort kommen, gibt ihnen eine ›Stimme‹. In einem kleinen Raum in Berlin-Schöneberg stellt der Künstler Albrecht Dinge und ihre Geschichten aus, die in einem zweifachen Wortsinn unerhört sind:

UNERHÖRT sind die Exponate bis zu ihrem Einzug ins Museum: Diesen übersehenen und unbeachteten Dingen widme ich mein Ohr, lasse sie reden, schweigen, schimpfen, anklagen, gebe ihnen meine frei schwebende Aufmerksamkeit – unvermutet beginnen sie plötzlich zu erzählen, meist ungeheuerliche Geschichten, unglaubliche Erlebnisse, unwahrscheinliche Ereignisse.¹

Die Dinge, die Albrecht findet – oder von denen er gefunden wird (vgl. MdUD: Nachwort, 114) –, werden zum Erzählanlass: Das Museum zeigt Alltagsgegenstände, die zunächst einmal nicht unbedingt einer genaueren Betrachtung würdig erscheinen, einen Stein, eine Gitarrensaite, ein Foto, eine Flasche Wein etc., mit jeweils einer zugehörigen Geschichte, wobei dem verhältnismäßig langen Text ein besonderer Status zukommt. Die erzählten Episoden könnten sich so ereignet haben, sind belegt mit einer Reihe von bibliografischen Verweisen, stellen sich aber

¹ Albrecht 2004, S. 113. Im Weiteren mit der Sigle »MdUD: Nachwort« und Seitenzahl im Fließtext angegeben.

bei einer genaueren Lektüre zumindest teilweise als Erfindungen heraus. Unerhört ist somit auch Albrechts Zugang zu den Dingen, sein ganzes Museum, wodurch es stärker in die Nähe der Literatur rückt.

Zu dem Museum gibt es einen kleinen Band aus dem Jahr 2004 (welcher mittlerweile auch in einer etwas veränderten Neuauflage vorliegt), der einige der Dinge und Texte versammelt, und eine Homepage, die darüber hinaus weitere Dinge und Erzählungen vorstellt.² Man kann dieses Museum also auch lesend-erfahrend begehen, ohne tatsächlich vor Ort zu sein. Die Exponate im »Museum der Unerhörten Dinge« sind entweder Gegenstände, mit denen Handlungen vollzogen wurden, Dinge, die etwas erlebt haben, das Spuren an ihnen hinterlassen hat. Oder sie sind einfach nur Zeichen für das, was in der Geschichte erzählt wird. Denn die Geschichte rückt immer wieder in den Vordergrund bzw. sie macht das gezeigte Ding erst zu dem, was es ist. Der Rahmen der Fiktion kann den Gegenstand über Zuschreibungen formen, in umgekehrter Richtung wird der Gegenstand zum Beleg oder zum Dublikat für das Erzählte. Dabei wird auch hier mit dem grundlegenden Museumspostulat des Echten oder des Authentischen gespielt: durch die Ausrichtung des Museums generell, aber auch ganz explizit. »Durch die den Dingen angehängten Erzählungen wird das Museum zu einer literarischen Wunderkammer, wo sich das Haptische mit dem Literarischen trifft und ergänzt«³, so beschreibt das Museum sich selbst auf der Homepage. Dieser Bezug zur Wunderkammer als Vorform des modernen Museums verweist auf das Prinzip der Vermischung unterschiedlicher Disziplinen (Kunst, Wissenschaft, Natur) und vor allem auf die Rezeptionshaltung und Kategorie des Staunens. Denn, so formuliert Roland Albrecht: »Es ist jedoch nicht so, dass die Dinge immer die Wahrheit erzählen, sie geben an, übertreiben und setzen sich in ein besseres Licht, selbst Lügen sind nicht ausgeschlossen.« (MdUD: Nachwort, 113) Immer wieder geht es so um die Aussagekraft von Dingen sowie einen tendenziell anthropomorphen Status als Akteure mit einer eigenen Biografie und als Sprechende, die dem aufmerksam Hörenden von dieser Lebensgeschichte erzählen. Dabei sind ihre Geschichten häufig angefüllt mit Bezügen, die die Exponate in den Kontext verschiedener museums- und

-
- 2 Im Buch »Museum der Unerhörten Dinge« sind 24 Dinge und Geschichten abgedruckt (Albrecht 2004, im Weiteren mit der Sigle »MdUD« und Seitenangabe im Fließtext angegeben), die Homepage zeigt alle erhörten Dinge des Museums und gibt auch Einblicke in das Depot. Seit 2015 gibt es auch eine englische Ausgabe des Buches, die alle bis dahin geschriebenen Geschichten zeigt (Albrecht 2015), und seit 2019 eine Neuauflage der deutschsprachigen Ausgabe, für die einige Texte ausgetauscht wurden (Albrecht 2019, im Weiteren mit der Sigle »MdUD 2019« und Seitenangabe im Fließtext angegeben). – Die Adresse des Museums lautet: Crellestrasse 5-6, 10827 Berlin-Schöneberg. – www.museumderunerhoerendeninge.de; zwei weitere Vorstellungen des »Museums der Unerhörten Dinge« von Roland Albrecht selbst finden sich bei Albrecht 2008; Albrecht 2006.
- 3 www.museumderunerhoerendeninge.de/museum_de/museum/museum.html.

dingtheoretischer Überlegungen rücken: Hierzu gehört die Frage nach der Aura, dem Fetisch, der Ware, dem Ding als Beweis oder Erkenntnisobjekt. Gleichzeitig werden Konstanten der Institution Museum reflektiert, indem hinterfragt wird, inwieweit Materielles und auch Immaterielles Speicher und Spur von Vergangenem sein können, welche Rolle Text und Exponat bei der Rekonstruktion von Wissen erhalten, wie das Ausstellen deiktische Prozesse und vor allem die Sprache den Gegenstand verändern. Vor allem fragt Albrecht aber danach, welche Rolle der Literatur im Museum zukommen kann. Ist das »Museum der Unerhörten Dinge« also ein Museum, das uns Fakes zeigt? Ist es ein begehbares Buch, bei dem die Texte im Vordergrund stehen, also Literatur ausgedehnt im Raum?

Die Hinweise zur Geschichte des Museums lassen erst mal Ersteres vermuten: »Das Museum wurde 1997 als eine temporäre Kunstausstellung in der Dresdener Galerie Raskolnikow gegründet, und hat seit dem Jahr 2000 seinen festen Sitz in der Crellestraße im Berliner Stadtteil Schöneberg.«⁴ Dort befindet es sich zwischen den Hausnummern 5 und 6. Zwischen temporärer Ausstellung 1997 und Museumsraum 2000 wurde 1999 auch die Internetseite etabliert, auf der alle Exponate virtuell zu besichtigen sind. Von einem tatsächlichen Museum würde man vielleicht aber erst ab der dritten und nun permanenten Station sprechen. Das Museum ist winzig, besteht eigentlich nur aus zwei kleinen Räumen: einem vorderen, der als Ausstellungsraum fungiert, und einem hinteren Zimmer, das das Depot darstellt und durch eine Tür abgetrennt ist. Von der Straße aus ist es auch nicht unbedingt direkt als Museum zu erkennen, fügt es sich doch in eine Bebauung von Stadthäusern ein, die als Wohnungen und kleine Ladenlokale genutzt werden. Trotz seiner geringen Größe ist es Teil des Museumsbundes und verfügt damit über alle relevanten Parameter, die ein Museum laut Museumsbund auszeichnen,⁵ und nimmt an der »Langen Nacht der Museen« teil. Dies wird im Nachwort zu Neuauflage betont (vgl. MdUD 2019: Nachwort, 124). Hier scheint es also wichtig zu sein, das Museum zu legitimieren, weil es vielleicht nicht auf den ersten Blick als solches erkennbar ist und die gängigen Museumsregeln alle Exponate betreffend

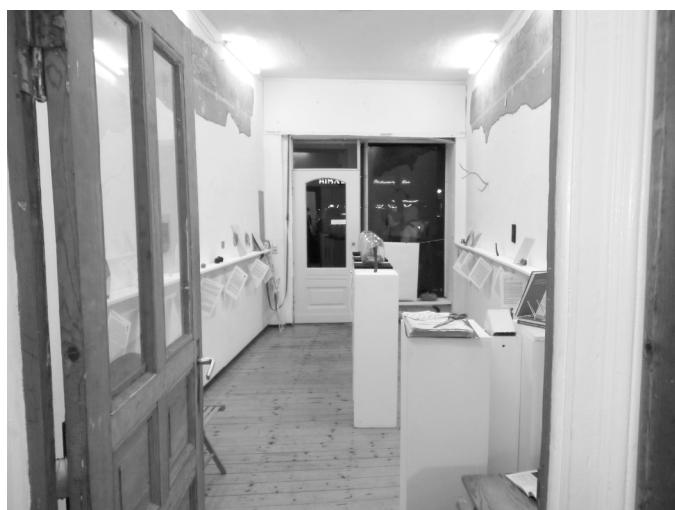
4 Albrecht 2019, S. 123, im Weiteren mit der Sigle »MdUD 2019: Nachwort« und Seitenzahl im Fließtext angegeben.

5 Der Deutsche Museumsbund definiert ein Museum nach den Richtlinien des Internationalen Museumsrats ICOM als »gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung, im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt« (Standards für Museen 2006, S. 6). Die Kriterien für ein Museum, Organisation und Aufgaben betreffend, die im Weiteren aufgelistet werden, lauten: »Dauerhafte institutionelle und finanzielle Basis; Leitbild und Museumskonzept; Museumsmanagement; Qualifiziertes Personal; Sammeln; Bewahren; Forschen und Dokumentieren; Ausstellen und Vermitteln.« (Ebd., S. 7)

unterläuft. Generell betreibt Albrecht ein nahezu schelmisches Spiel mit der Frage danach, was dieses Museum eigentlich ist. Darüber hinaus finden regelmäßig Sonderausstellungen und Veranstaltungen verschiedener Künstler statt sowie Konzerte, Filmvorführungen und Diskussionen. Betont wird auch, dass das Museum »das meistbesuchte Museum Berlins, vielleicht Deutschlands« ist, »wenn man die Anzahl der Besucher mit den Quadratmetern des Museums in Beziehung setzt« (MdUD 2019: Nachwort, 124), ein augenzwinkernder Hinweis, der das kleine Museum zum Publikumsmagnet umdeutet und eine (wenn auch nur vermeintliche) Marginalisierung charmant neu bewertet.

Die Ansiedlung zwischen zwei Hausnummern verwundert, resultiert aber daher, dass es sich bei der Adresse um eine umgebaute, ehemalige Einfahrt handelt, die nun Raum bzw. Teil des Hauses ist. Die Existenz zwischen zwei Hausnummern korrespondiert mit der Wahrnehmung, dass es sich bei dem Museum um einen Ort handelt, den es eigentlich gar nicht geben dürfte bzw. könnte. Darauf verweist auch Albrecht im Nachwort zur Neuauflage, wenn er den Hinweis auf die Lage als Antwort auf die Frage: »Stimmen die Geschichten?« anbietet: »Bedenken Sie, dass das Museum zwischen der Hausnummer fünf und sechs untergebracht ist.« (MdUD 2019: Nachwort, 124) Es ist also in jeder Hinsicht ein Ort des Dazwischen, jenseits klarer, binärer Oppositionen, ob es die konkrete Lage angeht oder die Ausrichtung des Gezeigten zwischen Museum und Literatur, die Einordnung der Geschichten zwischen Realität und Fiktion.

Abb. 14: Ausstellungsraum des »Museums der Unerhörten Dinge« (Blick aus dem Depot)



Die Exponate im »Museum der Unerhörten Dinge« werden auf Holzböden an den beiden Längswänden des winzigen Ausstellungsraumes präsentiert oder sind auf einigen wenigen Sockeln im Raum verteilt. Zu jedem Gegenstand gehört ein Text, der unter diesem an einem Haken aufgehängt ist und den man zur Lektüre abnehmen kann. Im hinteren Raum des Museums befindet sich das Depot, in dem nicht ausgestellte und nicht verliehene Gegenstände aufbewahrt werden und sich die (noch) nicht erhörten Dinge befinden. Das Depot ist organisiert als ein Schau-depot, denn Albrecht zeigt und erläutert es den Besucher:innen bei Interesse. Eine Besichtigung des Museums ist in diesem Sinne eng geknüpft an die Person des Museumsdirektors Albrecht, seine Performanz und seinen Humor. Die erzählten Geschichten können immer wieder variieren, sie sind sowohl im Mündlichen als auch im Schriftlichen gekennzeichnet von Tradition und Überlieferung. Albrecht selbst betont in der Neuauflage seines Buches:

Das »Museum der Unerhörten Dinge« ist ein Ort des »Es könnte auch anders sein«. Seit es die Menschheit gibt und die Fähigkeit zur Reflexion über das Vorgefundene, gibt es die Sehnsucht nach Phantasieräumen, Räumen, die jenseits des Realen, des Alltäglichen sind. Es ist die Aufgabe der Literatur, der Musik, der Kunst, diese Möglichkeiten auszuloten, Räume jenseits des Realen zu schaffen, sie aber nicht als Handlungsanweisungen, als wahr auszugeben. (MdUD 2019: Nachwort, 126)

Das Eröffnen von ›Fantasieräumen‹ als zentrale Aufgabe lässt das »Museum der Unerhörten Dinge« der Literatur verwandter erscheinen als seinen Artgenossen des Museumsbundes. Auch die Länge und der Stellenwert der Texte im Museum erzeugen den Eindruck, dass es sich hier um eine Form von Literatur im Raum, eine Art begehbares Buch handelt. Der Fantasieraum, den Literatur – und Künste generell – in der Regel ihren Rezipientinnen und Rezipienten anbieten, wird hier zum konkreten Raum und materiell erlebbar.

Im »Museum der Unerhörten Dinge« selbst lassen sich darüber hinaus zwei Schwerpunkte festmachen: Es fragt erstens nach der Vermittlungskraft der Objekte bezüglich ihrer Biografie, bezüglich Zeitübergreifendem und bezüglich ihrer Bewegungen in der Welt und es thematisiert zweitens die Bewegungen innerhalb des Museums, nämlich zwischen Ausstellungsraum und Depot und die damit verbundenen Aspekte von Systematisierungen sowie von Ein- und Ausschlussverfahren, die für jedes Museum grundlegend, oft aber ungeschenkt bleiben.

Ausstellungsraum

Jedes Ding zeigt zunächst einmal sich selbst, seine wie auch immer geartete Materialität und Ausformung, gegebenenfalls auch seine Spuren, die aus der Vergan-

genheit herrühren. Dadurch verweist es auf verschiedene Zeit-, Raum- und Symbolkontakte, die je nach Konnotation der Betrachtenden anders gewertet werden, trotzdem aber meist ebenfalls auf einer Reihe kulturell kodierter Informationen und Auslegungen beruhen. Das Objekt an sich kann also erst einmal nur Informationen vermitteln, die es tatsächlich verkörpert. Erst durch hinzugefügte Erläuterungen – sprachliche Erläuterungen in Form von Benennungen oder Erklärungen oder Erläuterungen, die sich durch den Kontext zu anderen Exponaten oder die Anordnung in einem Raum ergeben – kann das Exponat in ein bestimmtes, ausgewählte Aspekte beleuchtendes oder sogar falsches Licht gerückt werden. Bei Albrecht vollziehen sich diese Erläuterungen in Form der Geschichten, die den einzelnen Gegenständen zugefügt sind, Geschichten, die die Dinge laut Albrecht von sich preisgegeben haben.

Sprechende Dinge

Die Geschichten zu den Gegenständen sind in erster Linie Narrationen über Menschen. Manchmal steht das Ding stärker im Fokus, aber meistens ist es der einzelne Mensch oder eine historische Entwicklung, die geschildert werden. »Geschichten handeln nicht von Dingen, sondern von Subjekten. Wenn Geschichten von Dingen handeln, werden diese Dinge zu Subjekten, die allerdings nichts *tun*, sondern nur – und zwar schuldlos – etwas *erleiden* können.«⁶ So haben auch die Exponate im »Museum der Unerhörten Dinge« einiges erlitten oder erfahren. Sie sind Dinge, mit denen Handlungen vollzogen wurden, Dinge, die etwas erlebt haben, das Spuren an ihnen hinterlassen hat, oder sie sind einfach nur Illustrationen für das, was in der Geschichte erzählt wird. Oft sind es Personen, viele von ihnen berühmt, die im Mittelpunkt der Narration stehen. So gibt es z.B. Anekdoten zu Joseph Beuys, Giacomo Casanova, Johann Wolfgang von Goethe, Achim von Arnim-Bärwalde oder zu einem gewissen Günter Eisenhardt. Manchmal steht aber das Ding deutlicher im Vordergrund, wie z.B. die Geschichte der Reise der sogenannten Callot-Figuren, oder Gegenstände, die zum Mythos geworden sind, wie beispielsweise das Edelweiß, bekommen ihre eigene Erzählung. Auch historische Entwicklungen oder besondere Begebenheiten wie die Entstehung des Begriffs »Ahoi« oder die (möglicherweise) erste lesbische Eheschließung Deutschlands werden betrachtet. Die Bandbreite der Geschichten reicht sogar bis hin zu materialisierten Idiomen oder Redensarten, wie z.B. dem »Einschlag eines Gedankenblitzes« oder dem redensartlichen Geduldsfaden, der ebenfalls ausgestellt und auf seine Funktion hin befragt wird.

Die Titel der Geschichten sind schon an sich kurios, oftmals recht lang, was durch die häufige Doppelung des Titels durch ein »oder« oder ein »und« hervorge-

6 Niehaus 2009, S. 32.

rufen wird. Die handelnden bzw. relevanten Personen werden zum Teil schon im Titel genannt oder konkrete Handlungselemente hervorheben, so z.B.:

- »Wie das Edelweiß zu seiner Berühmtheit kam oder Die Blume der Gräfin Maria Franziska zu Dornbirn«
- »Vom Beuysschen Ur-Hasen oder Wie Joseph Beuys auf den Hasen kam«
- »Wie das Ahoi zur Seefahrt kam oder Der Beitrag der meerlosen Böhmen zur Schifffahrt«
- »Der Subfilm und seine Macht über das Unbewusste«
- »Muscheln, aus denen die Perlmuttknöpfe für die Soldaten der Kaiserin Maria Theresia hergestellt wurden, und warum eine Kiste dieser Knöpfe in Mexiko im Museum für Landeskunde zu finden ist«
- »Vom weißen Rotwein oder Wie der Messwein seine rote Farbe verlor«
- »Die Lebensgeschichte von Gertraud Pachulke und Lena Tribukiet oder Erste lesbische Hochzeit aus dem Jahre 1950«.

Als Doppeltitel stehen sie in der Tradition des Barocks und von Literaturformen bis zum ersten Drittel des 19. Jahrhunderts.⁷ Die Amplifikation, die »Erweiterung der Aussage durch wiederholte Betrachtung aus verschiedener Perspektive«⁸, ist ein Stilmerkmal des Barocks. Auch Albrechts Texte weisen Tendenzen auf, Dinge zu wiederholen, zu umkreisen und die Titel machen dies direkt sichtbar. Tatsächlich handelt es sich bei den Titeln – nicht nur bei einer Verbindung durch »und«, sondern auch wenn sie durch ein »oder« zusammengefügt sind – in der Regel um sich anreichende Teilelemente. Das »oder« funktioniert in diesem Sinne »inklusiv«⁹, was bewirkt, dass die dargestellten Sachverhalte in Haupt- und Nebentitel sich nicht ausschließen, sondern ergänzen.¹⁰ Sie sind eher als Variationen zu sehen, als eine sprachliche Wendung im Sinne einer weiteren Erläuterung bzw. in vielen Fällen ersetzbar durch ein »Das heißt«. Die Doppeltitel wirken ein wenig antiquiert bis manieriert, sind aber gleichzeitig ein Mittelweg zwischen »barockem Lang- und modernem Schlagworttitel«, weil sie die Möglichkeit eröffnen, zwischen den »beiden Hälften zu wählen«¹¹. Haupt- und Nebentitel sind auch nicht so hierarchisch getrennt wie Ober- und Untertitel und sind der Mündlichkeit verwandter, weil sie den Sprachfluss nicht stören¹² – ein Umstand, der generell auf Albrechts Texte zutrifft: Sie besitzen neben genuin schriftsprachlichen Elementen auch kleine Teile

7 Vgl. Rothe 1986, S. 427.

8 Szyrocki 1969, S. 32.

9 Rothe 1986, S. 25.

10 Vgl. ebd.

11 Ebd., S. 100.

12 Vgl. ebd., S. 299.

konzeptioneller Mündlichkeit und wirken häufig so, als könnten sie auch genauso gut erzählt werden – was Albrecht im Glückfall für die Besucherin oder den Besucher auch macht.

Die Dinge, die von den Menschen, den eigenen Lebensgeschichten und besonderen Begebenheiten berichten, treten in einen Dialog mit dem Museumsmacher ein, der in der Lage ist, sie zu verstehen und zu erhören: »Dies nun Erhörte protokolliere ich und überprüfe es auf Stimmigkeit und innere Plausibilität.« (MdUD: Nachwort, 113) Die Objekte erscheinen in diesem Kontext als Akteure, als diejenigen, die in der Lage sind, ihre Geschichte vollständig zu erzählen, die aber trotzdem den Menschen als Mittler oder als Medium brauchen, der diese Geschichte erhört und aufschreibt. Albrecht stellt sich selbst auf diese Weise nicht als Autor oder Urheber der Geschichten dar, sondern die Gegenstände sind es, die berichten. In der Unterscheidung von übersehenden Dingen und den Dingen, die – hier durch Zuhören – wahrgenommen werden, erinnert Albrechts Zugang an Heideggers Unterteilung der materiellen Welt in Zeug und Gegenstände.¹³ Denn ähnlich wie Albrecht nimmt Heidegger eine Differenzierung vor, die von der Rezeption des Subjekts ausgeht. »Zeug ist in diesem Verständnis die Ansammlung all der Gegenstände, die der Mensch nicht bewusst wahrnimmt, Materialität, die er benutzt, aber deren Existenz er als solcher nicht gewahr wird. Sobald der Mensch versucht, das Zeug auf den Begriff zu bringen, und sobald er es als eigenständig zu identifizieren versucht, wird das Zeug zum Gegenstand:

Der Umgang mit Zeug ist durch die strukturelle Unmöglichkeit charakterisiert, seine Natur im Vollzug zu begreifen, denn Begreifen setzt Reflexion, und Reflexion setzt objektivierende Distanz voraus. Zeug ist weder vorhanden noch wird es erkannt, da es zu dicht am agierenden Subjekt liegt.¹⁴

Wird das Zeug nun also bewusst wahrgenommen, wird es zum Gegenstand. Der Gegenstand ist somit ein Konstrukt des Subjekts, allerdings ist er nicht dessen Schöpfung, weil ihm immer eine Materialität zugrunde liegt, die ihm auch schon vorher als Zeug zu eigen war. Albrechts Umgang mit den Dingen, das Finden, Aufheben, Sammeln und Zeigen sowie die Absicht, den Dingen eine Stimme zu leihen, lässt Zeug zum Gegenstand werden, denn die Dinge werden nun einer bewussten Betrachtung unterworfen, die ihre Existenz betont; und besonders als Exponate im Museum nehmen sie den Status des Besonderen, Exemplarischen und Wichtigen ein.

Wie in anderen Beispielen dieser Studie wird hier auf eine Aktivität der Dinge verwiesen, die in der Theorie seit der Jahrtausendwende eine Renaissance erlebte, die mit einem generell wachsenden Interesse der unterschiedlichen Disziplinen an

¹³ Hier und im Weiteren vgl. Heidegger 1979, S. 68ff.

¹⁴ Klein 2004, S. 23.

der materiellen Kultur korreliert¹⁵ und die Hartmut Böhme in »Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne« zusammengefasst hat:

Man muss erkennen, dass auch die künstlichen Dinge niemals nur *Produkte* von Menschen sind; mit dieser Auffassung sichern wir uns unsere Aktivität. Sondern umgekehrt geht von allen Dingen auch eine formative Kraft aus, welche Anmutungen, Einstellungen, Imaginations, aber auch Gebrauchs- und Handlungsformen enthält. Kurz gesagt: Dinge tun etwas mit den Menschen (und nicht nur wir mit ihnen). [...] Man steht im Zentrum eines verzweigten Energiefeldes, das die Subjektform determiniert.¹⁶

Das Konzept »sprechender Dinge« ist den Wissenschaften, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven den Dingen nähern, nicht fremd und lässt sich als eine rhetorische und zum Teil theoretische Steigerung von Böhmes Feststellung der Aktivität der Dinge verstehen. Allerdings wird das Konzept des »Sprechens« in dieser Art metaphorisch für Auseinandersetzungen damit genutzt, was uns Objekte und Artefakte vermitteln können. Hier geht es weniger darum, inwiefern Objekte als handlungsdeterminierend verstanden werden, sondern darum, was sie aussagen können. Die Dinge »sprechen«, indem sie uns Informationen zur Verfügung stellen. So gibt es z.B. den Ansatz der »vielsagenden Objekte« der Literatur- und Kultursenschafterin Mieke Bal, die sich vor allem auf das Sammeln von Objekten bezieht. Sie versteht das Sammeln nämlich als etwas Narratives und die Figur der Sammlerin/des Sammlers als eine Art Erzählerinstanz, die eine bestimmte Geschichte vermitteln möchte. In der Sammlung wird die sozial zugängliche Objektivität in die charakteristische Subjektivität der Erzählung überführt.¹⁷ Bal schließt damit an das Feld der »Visual Narrativity«¹⁸ an. Andere Beispiele für das semantische Feld »sprechender Dinge« wären z.B.: die »Narratologie der Dinge«, der sich der Germanist Valentin Christ in seiner Monografie über Varianten der Eneas-Erzählung widmet¹⁹; das Erzählen von Vergangenem, welches die Museologin Susan M. Pearce in ihrem semiotischen, auf Ferdinand de Saussure und Wolfgang Iser bezogenen Ansatz in »Objects as meaning; or narrating the past« ebenfalls den Dingen zuschreibt²⁰; oder die »Botschaft der Dinge«, unter welchem Titel das »Museum für Kommunikation Berlin« im Jahr 2003 eine Ausstellung zeigte. Diese Liste ließe sich noch um einige weitere Beispiele ergänzen.²¹ Die Bandbreite reicht von einer en-

15 Vgl. Hahn/Eggert/Samida 2014, S. 1ff.

16 Böhme 2006, S. 18f.

17 Bal 2006b, S. 121ff.

18 Siehe Bal 2005, S. 629-633.

19 Christ 2015.

20 Pearce 1994, S. 19-29.

21 U.a. A. Assmann 1995; Daston 2004; überblickend zur Sprache der Dinge (vor allem in Bezug zu literarischen Texten) siehe Vedder 2019.

gen narratologischen Fragestellung bis hin zu einer rein metaphorischen Nutzung des Begriffs des erzählenden Gegenstandes – gemeinsam ist allen diesen Ansätzen eine Perspektive, die die Objekte in den Mittelpunkt rückt, sie zum Ausgangspunkt der Frage nach ihrem Informationsgehalt macht und erst im nächsten Schritt nach den Interdependenzen zwischen Mensch und Ding fragt. Auch Überlegungen zur Ausstellung als eigener Form der Sprache gibt es seit den 1970er-Jahren, vor allem im Bereich der linguistischen und semiotischen Museumstheorien. Hierbei wird die »Ausstellung selbst als sprachliches System« und der »Vorgang der Betrachtung als Lesevorgang«²² verstanden.

Bei Albrecht scheinen diese Konzepte mitzuschwingen, aber er nimmt sie wörtlich. Bei ihm können die Dinge »reden, schweigen, schimpfen, anklagen«, »erzählen« und sogar lügen. (MdUD: Nachwort, 113) So gibt er es zumindest in seiner Erläuterung »Was ist das Museum der Unerhörten Dinge?« an und man kann es mit etwas Glück bei einem Museumsbesuch auch von ihm selbst erfahren. Ein Beispiel, das diesen sehr speziellen Zugang zur Dingwelt deutlich macht, ist der Text über »Das Fernrohr des Kolumbus oder wie das erste Exponat in das Museum kam, als es das Museum noch gar nicht gab«.²³ Diese Objektgeschichte ist eine der wenigen, die Albrecht als Protagonisten und Icherzähler zeigt. Albrecht berichtet darin von einem Schulausflug, bei dem er das titelgebende Fernrohr bei einem Klassenkameraden sieht, der mit diesem zwar vor der Klasse angibt, es ansonsten aber nicht wertzuschätzen scheint:

Er hatte ein vierteiliges ausziehbares Messing-Fernrohr. Ein altes, schon seit langem benutztes Exemplar. Ich sah, wie er mit dem Fernrohr angab, sich mit ihm in Szene setzte, wie er sich selbst wichtiger nahm als das Fernrohr. Ich sah, wie lieblos er mit dem Fernrohr umging, es nicht achtete, es nur benützte, um selbst beachtet zu werden. (MdUD 2019, 8)

Schon vor der Existenz des Museums und zu Beginn seiner Sammlerkarriere kennzeichnetet sich Albrecht somit als jemand, der den Dingen zugewandt ist, der das Gefühl hat, einem Gegenstand würde Unrecht getan und der fast schon Mitleid

22 Fayet 2005b, S. 13. Die Kritik an solche Betrachtungen schließt er direkt an: »Doch Museumsdinge sind eben *keine* Worte: Der ausgestellte, konkrete Tisch ist hinsichtlich seiner möglichen Bedeutungen weit weniger festgelegt als eine sprachliche Beschreibung desselben [...]. Wird [...] dennoch eine Analogie von Ausstellung und Text behauptet, hat dies zur Folge, dass das Problem des Übergangs von der Objektwahrnehmung zum Verstehen und die damit verbundene Frage nach der Steuerung der Denkprozesse durch die arrangierten Objekte eher umgangen als geklärt wird.« (Siehe auch die Einleitung in dieser Studie.)

23 Obwohl es sich bei dem Fernrohr um den Gegenstand des Museums handelt, der sich am längsten in Albrechts Besitz befindet, gehört der Text nicht zu den ersten, die 2004 in Buchform veröffentlicht wurden. Jetzt eröffnet er allerdings die Neuauflage von 2019, was seinen Stellenwert als Initiationsgeschichte des Museums deutlich werden lässt.

mit ihm empfindet. Während der andere Junge lediglich versucht, sich mithilfe seines besonderen Fernrohrs in den Vordergrund zu spielen, fasziniert den jungen Albrecht der Gegenstand um seiner selbst willen; fast scheint er schon zu ihm zu sprechen. Zudem nimmt Albrecht den anderen Jungen als Gefährdung für das Fernrohr wahr und zeigt sich damit schon als Kind der Maßgabe des Bewahrens, die eine der zentralen des Museums ist, verpflichtet. Nicht nur ist er vom Fernrohr fasziniert, er weiß auch, was es ist; eine Vermutung, die er durch ein Annähern an den anderen Jungen bestätigt findet. »So sah ich das Fernrohr zwei Meter neben mir, ich war ihm nah und meine Ahnung um die Bedeutsamkeit des Fernrohrs wurde bestätigt.« (MdUD 2019, 8) Durch das einfache Anschauen des Gegenstandes offenbart sich ihm, dass es sich um das Fernrohr des Kolumbus handelt. Von dem Fernrohr selbst geht somit eine Evidenzerfahrung aus. Der junge Albrecht erkennt den Gegenstand, er weiß einfach, worum es sich handelt, es bedarf keiner weiteren Erforschung, obwohl der Kontext in keiner Weise auf Kolumbus verweist. Geschickt verknüpft Albrecht in diesem Text das Lesen der materiellen Welt mit kindlicher Imagination, die allerdings nicht als solche aufgelöst wird – es ist ja das Fernrohr von Kolumbus. Der Gegenstand hat zu Albrecht gesprochen, sich ihm offenbart:

Es war nichts Geringeres als das Fernrohr des Christoph Kolumbus, durch das er das erste Mal Amerika sah. Ich wusste genau, als ob ich dabei gewesen war, dass Christoph Kolumbus am 12. Oktober 1492 steuerbords an der Reling stand, als er den Ruf hoch oben vom Mast hörte: »Land in Sicht«. Ein Lächeln huschte über sein Gesicht. Mehr durfte er nicht zeigen, denn das hätten die Matrosen als Schwäche ausgelegt, und die Gefahr eine [sic!] Meuterei war allgegenwärtig. Er gab Befehl, dem Land entgegen zu segeln. Nun lehnte er sich leicht über die Reling, holte sein Fernrohr aus der Kapitänsjacke, zog es sanft, gefühlvoll, auseinander, fokussierte es auf sein rechtes Auge und schaute hindurch. Das, was er sah, war Amerika und Amerika schaute zu ihm zurück. (MdUD 2019, 9f.)

Albrecht kann Kolumbus' Entdeckung von Amerika wiedergeben, »als ob er dabei gewesen wäre«. Seine Schilderung beinhaltet dabei diverse Kennzeichen von Fiktion: die Detailfülle, die Paraphrase von Gedanken einer anderen Person, die Ausschmückung der Situation durch diverse Adjektive. Zudem wird die kindliche Perspektive der Wahrnehmung deutlich gemacht, indem mit Verallgemeinerung gespielt wird, die dem kindlichen Lernen bzw. kindlichen Gesetzmäßigkeiten und Übergeneralisierungen entsprechen: »Dann holte er seinen Sextanten, berechnete den Längen- und Breitengrad, ging unter Deck in die Kapitänskajüte und schrieb alles auf. Kapitäne schreiben immer alles auf.« (MdUD 2019, 10) Das Wissen über das Fernrohr scheint der kindlichen Imagination entsprungen zu sein, gleichzeitig ist es Teil der Beschreibung, die wir im Museum finden können und die das Fernrohr zu dem macht, was es ist.

Der elfjährige Albrecht kauft dem Jungen Kolumbus' Fernrohr mit jenen fünf D-Mark ab, die er von seinem Vater für den Ausflug bekommen hatte, hüllt es schützend in sein Taschentuch und bewahrt es in seiner Hosentasche vor Schäden. Der Vater wiederum kann den Kauf nicht verstehen. An seiner Person wird dem Ästheten und Sammler Albrecht, dem der Gegenstand als schützenswertes Überbleibsel einer vergangenen Zeit erscheint, dessen materieller Wert unschätzbar ist, der Kaufmann und Ökonom entgegengestellt, der das Fernrohr als Ware wahrnimmt – unnötiger Kram, für den der Sohn viel zu viel gezahlt hat. In diesem Exponat und seiner Geschichte wird gezeigt, dass uns Dinge je nach Hintergrund, Vorwissen und Interesse als etwas ganz anderes erscheinen können. Der Klassenkamerad, der Vater und der junge Albrecht besitzen sehr unterschiedliche Konzepte des Fernrohrs mit denen unterschiedliche Funktionen verbunden sind. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass der Irrtum am Ende des Textes noch explizit in die Betrachtung miteinbezogen wird, auch wenn es sich dabei um Kolumbus' Irrtum handelt: »Er schrieb, dass er das Ziel, sein Ziel, Indien erreicht hatte. Kolumbus wusste nicht, dass er Amerika entdeckt hatte, er meinte Indien zu sehen, aber das macht nichts, das kann jedem mal passieren.« (MdUD 2019, 10)

Das Fernrohr wird laut Albrecht zum ersten Gegenstand, der bei der Eröffnung des »Museums der Unerhörten Dinge« in das Depot aufgenommen wird. Es verweist auf einen Umgang mit der materiellen Welt, der über die Magie des spezifischen Gegenstands gekennzeichnet ist; des Gegenstandes, der uns etwas über sich zu erzählen scheint. Diese Aussagekraft von Objekten ist in allen in dieser Studie untersuchten Museen und Projekten relevant – hier wird sie explizit.

Objektbiografien

Indem das Fernrohr im Museum landet, wird ein vorläufiger Endpunkt seiner Reise gekennzeichnet, von der wir nur einige Stationen und Besitzer kennenlernen konnten: Kolumbus, dann eine große zeitliche Lücke, den anderen Jungen und Albrecht selbst. »Die Geschichte der Callot-Figuren von Wiepersdorf«, ein anderes Beispiel in Museum und Buch, ist dabei deutlich detaillierter und führt die Leser:innen und Museumsbesucher:innen durch viele Stationen der zwerghaften Barockfiguren aus Stein, die im Schlosspark Wiepersdorf zu besichtigen sind. Ausgehend von einer Produktion, über die man nichts weiß, werden Standorte, Verschwinden, Wiederaufräumen, Veränderungen an den Skulpturen wie eine abgebrochene Nase und deren Anekdote, die Einbettung in die Historie ihrer Gattung radikal naturalistischer bis abstoßender Figuren (angeblich ein Vorläufer der später entstehenden Gartenzwerge!) und, wie sie zum Gegenstand literarischer Gedanken werden, geschildert (vgl. MdUD 2019, 10ff.). Die Geschehnisse um die Callot-Figuren über die Jahrhunderte hinweg ließ sich wie eine Lebensgeschichte.

Jedes Objekt hat eine eigene Geschichte, die von seiner Produktion über Gebrauch, Tausch und Weitergabe bis hin zu Verfall und Vernichtung reicht. Ein weiterer (vorläufiger) Endpunkt neben dem Verschwinden als Müll ist die Aufnahme in die Bestände eines Museums oder einer Sammlung.²⁴ Die Stilisierung eines solchen Weges eines Gegenstandes findet in der Textsorte »Objektbiografie« ihre Entsprechung.²⁵ Die Objektbiografie entwickelte sich in Archäologie, Ethnologie und Volkskunde sowie den daraus entstandenen Disziplinen der Empirischen Kulturwissenschaft und im angloamerikanischen Raum der Material Culture Studies,²⁶ den Disziplinen, die vorrangig Informationen über Abwesendes und Fremdes über Artefakte zu erforschen suchen. Der Ethnologe Igor Koptykoff war der Erste, der in den 1980er-Jahren »das Konzept der Lebensgeschichte auf leblose Dinge«²⁷ übertrug. Sein Verfahren wurde von den Archäologen Chris Gosden und Yvonne Marshall aufgegriffen und ihm wurde als Themenschwerpunkt einer Ausgabe der Zeitschrift »World Archeology« zu größerer Resonanz verholfen. Die grundlegende Aufgabe von Objektbiografien sei demnach, »den Wandel der Bedeutungen freizulegen, den ein Objekt im Verlauf seiner Existenzspanne durch die Dynamiken sozialer Interaktion erhält«.²⁸ Über ein exemplarisches Objekt, über seine »Szenarien des Wechsels«²⁹ sollen die Beziehungen von Mensch und Ding beleuchtet, Spuren detektivisch dekodiert werden und über den Gegenstand Aussagen zu seiner Nutzung, seiner Funktion und seiner Bedeutung gemacht werden. Dies geschehe »analog zu den Abschnitten des menschlichen Lebens«³⁰. Es geht in diesem Zusammenhang nicht um Dinggeschichte im Sinne einer kulturwissenschaftlichen Betrachtung einer ganzen Gruppe von Dingen, sondern um ein individuelles Ding, das im Vordergrund der Betrachtung steht.³¹

Bei Albrecht tauchen beide Formen auf: Es geht um Dinggruppen, wie um das Edelweiß³², den Messwein³³, aber auch um »unbekannte« Tierarten wie den Bonsai-Hirsch³⁴, darüber hinaus überdies um ganz individuelle Dinge, die durch eine Be-

24 Vgl. Braun 2015b, S. 7.

25 Die vielleicht bekannteste Sammlung von Objektbiografien der letzten Zeit ist wahrscheinlich MacGregor 2015.

26 Vgl. Braun 2015b, S. 10.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 12.

29 Ebd.

30 Jung 2015, S. 36.

31 Hier verweist Braun 2015b z.B. auf eine Untersuchung zu Schillers Schreibtisch (S. 21f.).

32 »Wie das Edelweiß zu seiner Berühmtheit kam oder Die Blume der Gräfin Maria Franziska zu Dornbirn« (MdUD, 35-40).

33 »Vom weißen Rotwein oder Wie der Messwein seine rote Farbe verlor« (MdUD, 88-92).

34 »Fell eines der letzten Bonsai-Hirsche aus dem Kloster Myken Vhu« (www.museumderunerhoertendinge.de/museum_de/dinge/erzaehlungen/bonsai.html).

gebenheit oder eine Person Besonderheit erlangen und deren Objektbiografie (oder Teile davon) Albrecht schreibt. So z.B. die Schrauben, die bei einem Flugzeugabsturz übrig bleiben,³⁵ eine versteinerte Rose, die für Goethe einen symbolischen und emotionalen Wert bekommt,³⁶ oder ein Stein, der Thomas Mann über viele Stationen seines Schreibens und auch seines Exils begleitet.³⁷ Viele der Geschichten zeigen einen sich wandelnden Umgang und damit verbunden eine sich wandelnde Bedeutung von Gegenständen. So wird z.B. bei Thomas Mann ein Stein, der in seiner Form ein wenig an eine weibliche Brust erinnert, zur Inspiration und zum Schreibbegleiter. Peter Braun hat festgehalten, dass Veränderungen in der Bedeutung eines Gegenstandes nicht nur in Form von Spuren am Gegenstand wahrgenommen werden können, sondern meistens über weitere Quellen rekonstruiert werden müssen. »Gezeigt hat sich auch, dass sich nicht jeder Wandel in der Bedeutung auch materiell am Objekt niederschlägt. Manchmal ist es allein der Raum, der die Bedeutung verändert, manchmal sind es Rituale oder Zeremonien.«³⁸ Und, müsste man ergänzen: persönliche Erlebnisse, die den Gegenstand zum Souvenir werden lassen. Bei Thomas Mann spielt Albrecht zudem mit dem Konzept des Fetischs, das sich gerade in einer übersteigerten Bedeutungszuschreibung konstituiert.

Für Thomas Mann muss dieser Stein große Bedeutung gehabt haben. Zu denken wäre an einen inspirierenden Fetisch, an eine Besiegelung des Steines an einen klassischen Übertragungsgegenstand oder Ähnliches. Dieser Stein lag auf allen seinen Schreibtischen rechts von ihm, ca. 20 Zentimeter vom Schreibtischrand entfernt. Für Thomas Mann symbolisierte er wohl die Brust der Muse. Er muss aber auch unter dem Stein gelitten haben [...].« (MdUD, 21)

Im Folgenden gibt Albrecht eine Reihe von Werkzitaten an, in denen der Stein verewigt sein soll. Dinge als Fetische, als Inspirationsquellen oder auch nur als Überbleibsel eines Zusammenhangs zeigen, dass ihre Bedeutungen häufig performativ und temporär sind³⁹ und nicht immer in einer ihnen zugesetzten (bezogen auf die vom Menschen produzierten Gegenstände) aufgehen. Diese zugesetzten und intendierten Möglichkeiten eines Gegenstandes, die in der wissenschaftlichen Untersuchung von Artefakten zunächst einmal einen Ausgangspunkt darstellen, lassen sich in der exemplarischen Betrachtung der Objektbiografie hinterfragen.

35 »Vom ewigen Eis befreit oder Wie ein einzelner Passagier einen Flugzeugabsturz überlebte, weil er Melodien von Béla Bartók summte« (MdUD, 65-67).

36 »Die Goethe-Rose« (MdUD, 100-103).

37 »Vom Stein, der Thomas Mann animierte, über die Erdenbrust zu schreiben« (MdUD, 21-23).

38 Braun 2015b, S. 24.

39 Vgl. Holm 2014, S. 197.

»In der Tat vermag der ›objektbiografische‹ Ansatz Möglichkeiten der Rekonstruktion von Objektbedeutungen aufzuzeigen, die nicht mehr auf Intentionalitäten von Herstellern oder Benutzern bezogen sind.«⁴⁰ Dies geschieht vor allem dann, wenn sich ein Gegenstand seiner Funktionalität entzieht, aus seinem Zusammenhang gerissen oder zerstört wird und dadurch etwas ganz Neues entstehen kann.

Dies kommt unter anderem bei dem Exponat der Schrauben eines Flugzeugabsturzes zum Tragen. Der Titel der dazu gehörigen Geschichte lautet: »Vom ewigen Eis befreit oder Wie ein einzelner Passagier einen Flugzeugabsturz überlebte, weil er Melodien von Béla Bartók summte« (MdUD, 65–67). Das Flugzeug, dessen Bestandteile die beiden ausgestellten Schrauben einmal gewesen sein sollen, stürzte 1939 in den Anden in Peru ab und brach auseinander. Erzählt wird die Geschichte des einzigen Überlebenden, der sich mit Musik am Leben hält. Das Flugzeug und die Verstorbenen konnten bis heute nicht geborgen werden, da sie durch den einbrechenden Winter von Schnee und Eis bedeckt wurden. 1991 gaben diese Eismassen die ersten Teile des Flugzeugs wieder frei: die im Museum ausgestellten Schrauben. Sie sind damit nicht nur ein Teil des Flugzeugs, sondern der einzige noch existierende bzw. noch für den Menschen zugängliche Part des Wracks und damit mehr noch als Rest und Fragment im Sinne des Pars pro Toto wieder Stellvertreter für das gesamte Flugzeug und seine Reisenden.

Gerade bei den Schrauben, die einst einfach Schrauben waren (auch wenn das im Text nicht vorkommt), dann Teil eines Flugzeugs und in ihrer Existenz als Museumsexponat Überbleibsel und Zeichen für den Absturz des Flugzeugs (und den einzigen Überlebenden des Absturzes), zeigt sich auch ein Problem der Objektbiografie. Zwar ließe sich ein Weg dieser kleinen Gegenstände durch Zeit und Raum nachzeichnen, aber Anfangs- und Endpunkte der Existenz scheinen schwierig. Wann genau tritt ein Ding in Existenz? Sind die Schrauben im Flugzeug noch Schrauben oder Bestandteile der Entität Flugzeug? Der Ethnologe Hans Peter Hahn sieht genau an dieser Frage die Grenze der Objektbiografie:

Das biologische Paradigma kennt eine klare Scheidung zwischen den Bestandteilen eines Lebewesens, die in sich den Bauplan für die Entwicklung und den Fortbestand des Lebens tragen, und den anderen Bestandteilen, die aus den verschiedensten Gründen für kürzere oder längere Zeit inkorporiert und wieder ausgeschieden werden. Bei Objekten ist diese Trennung in vitale Kernelemente und austauschbare Ergänzungen nicht so einfach.⁴¹

Auch Überbleibsel, Fragmente und Ruinen bleiben Dinge, die manchmal gerade erst in diesem Stadium ihre spezifische Bedeutung erlangen.⁴² Die Kritik an der

40 Jung 2015, S. 45, Fußnote 47.

41 Hahn 2015, S. 21.

42 Vgl. ebd., S. 22.

wissenschaftlichen Objektbiografie entzündet sich an dem Aspekt der »Biometapher«⁴³. Hahn fasst zusammen: »Im Grunde darf man Dinge nicht von einem ‚vitalem und steuernden Kern‘ her denken, so wie es bei jeder Lebensform der Fall ist. Anstelle dessen müssen Objekte von den Geschichten her gedacht werden, in die sie verstrickt sind.«⁴⁴ Genau das scheint Albrecht zu tun. Und genau das muss auch ein zentraler Kern der Objektbiografie sein, denn – das betont der Literaturwissenschaftler Michael Niehaus noch einmal dezidiert: Die Biografie ist eine Textsorte, »in Biographien wird *Leben geschrieben* – die Biografie ist nicht das Leben selbst, sondern eine Form der Darstellung«⁴⁵. In diesem Sinne ist sie immer stilisiert, linearisiert und auf bestimmte Fokussierungen zugespitzt.⁴⁶ Auch wenn für die wissenschaftliche Textsorte der Objektbiografie eine dichte Beschreibung und ein dokumentarisches Schreiben grundlegend sind, verlangt sie immer auch ein narratives Element, sie erfordert »Imagination«⁴⁷, wie Peter Braun es benennt: Sie ist somit immer auch im Grenzbereich zur Fiktion angesiedelt. Albrecht überschreitet nun diese Grenze ganz bewusst und verbindet in seinen Dinggeschichten Recherche und wissenschaftliche Erkenntnisse mit fabulierten Anekdoten bis hin zu reiner Erfindung. So ist einiges an seinen Geschichten belegt, nachrecherchierbar, anderes ist frei erfunden.

Albrecht nähert sich damit den literarischen Gattungen von Dingerzählungen an,⁴⁸ unterscheidet sich aber von diesen, indem seine Texte die wissenschaftliche Form in Sprachduktus (jedenfalls bedingt) und Arbeitsverfahren (Angabe von Quellen und Literaturverweisen, Nennung von Experten, Angaben von Details etc.) teilweise zugrunde legen, teilweise imitieren. Vor allem weicht er aber durch den Kontext von der Literatur ab. Seine Texte sind Museumstexte, Erläuterungen von Exponaten, denen damit in der Erwartungshaltung zunächst – wie im MJT und den anderen in dieser Untersuchung behandelten Beispielen – eine Annahme von Echtheit und Authentizität zukommt. In der Verortung zwischen faktualem und

43 Ebd., S. 13

44 Ebd., S. 23.

45 Niehaus Fink 2015, S. 173.

46 So kann der Fokus einer wissenschaftlichen Objektbiografie z.B. eher auf technikgeschichtlichen, ökonomischen, genderspezifischen oder anderen Fragestellungen liegen (siehe Braun 2015b, S. 11).

47 Ebd., S. 25.

48 Schon seit der Antike gibt es Dingbiografien in der Literatur. Eine besondere Form sind die so genannten *It-Narratives*, in denen das Ding autobiografisch berichtet als erzählendes »Ich«. So angelegte Dingäußerungen fanden sich in der Antike z.B. auf Grabmälern, in humoristischer Form in der Frühen Neuzeit und vor allem mit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England. Die Hochkonjunktur dieser »It-Narratives« oder »Novels of Circulation« vollzog sich zwar vor allem in dieser Zeit, aber auch heute finden sich noch fiktionalisierte sprechende Dinge, besonders in der Werbung bzw. generell im audiovisuellen Medium (siehe Zeman 2019, S. 7-24; siehe auch Blackwell 2012, S. vii-xxviii; Blackwell 2007).

fiktionalem Text übertreibt er den Sachverhalt, der jeder Dingbetrachtung zugrunde liegt: Wir können die materielle Welt nur aus menschlichen Blickwinkeln betrachten. Es gibt für uns kein Ding an sich. Auch wenn Betrachtungsweisen wie Objektbiografien versuchen, den Fokus stärker auf den Gegenstand zu lenken, bleibt doch immer ein homozentrischer Zugang unumgänglich. »Dinge, so ließe sich [...] zuspitzen, existieren also nicht einfach durch ihre Materialität. Stattdessen werden sie erst durch das komplexe und wandelbare Bedeutungsgefüge, in das sie eingebunden sind, zu Dingen.«⁴⁹ An diese Bedeutungsgefüge sind aber immer Erzählungen und Geschichten geknüpft: So schlussfolgert Kerstin P. Hoffmann mit Bezug auf Wilhelm Schapps Werk »In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Menschen und Dingen«, »das gemeinsame In-der-Welt-Sein von Dingen und Menschen als Geschichten zu interpretieren«⁵⁰.

Albrecht übersteigt nun diese Geschichten. Seine Biografien sind allerdings nicht auf einen Anspruch an Vollständigkeit von Anfang bis Ende angelegt. Aber sie gehen immer vom Endpunkt aus, nämlich vom Museum, dem Ort, an dem die Dinge aus ihren funktionalen Zusammenhängen gelöst sind und in dem auf ihre Kon servierung und Unabänderlichkeit gesetzt wird bzw. diese angestrebt wird. Das Vorleben der Dinge, bevor sie im Museum gelandet sind, wird geschildert. Nicht unbedingt von ›Geburt‹ an, aber es gibt Beispiele von Umnutzungen, bei denen etwas Neues entsteht, wie die Geschichte der Perlmutterknöpfe⁵¹, in der aus Muscheln Knöpfe werden. Oder sie sind an die Biografie eines Menschen geknüpft wie der ›Bruststein‹ von Thomas Mann. Der Autor findet den Stein, macht ihn zu seinem Begleiter. Die Wege und die Biografie des Steins werden von Thomas Mann aus gedacht, er macht ihn mit seiner Aufmerksamkeit zu dem, was er in ihm sieht, zu dem, was er ist. Ähnlich verhält es sich mit der Goethe-Rose. Indem Goethe in einer Souvenirrose aus den Bädern in Karlsbad seine eigene Lebenssituation gespiegelt sieht – er fühlt sich leblos, versteinert –, wird die Rose zum Reflexionsgegenstand und damit zu einem ganz persönlichen Begleiter.

Ansonsten decken Albrechts Texte eher einen kurzen Abschnitt im Leben der einzelnen Dinge ab, meist geknüpft an eine ungeheure Begebenheit, einen bestimmten Menschen und vor allem an bestimmte Stationen der Veränderung wie Reisen, Wandlungen, Umnutzungen der Dinge. In vielen spielt der Gegenstand auch eine eher untergeordnete Rolle, taucht nur als Beweis für die erzählte Geschichte auf, so z.B. bei dem Hochzeitsbild, das ein Zeugnis der ersten lesbischen Hochzeit Deutschlands darstellen soll. Das Bild soll Lina Tribukeit und Gertraud

49 Braun 2015b, S. 11.

50 Hofmann 2015, S. 88.

51 »Muscheln, aus denen die Perlmutterknöpfe für die Soldaten der Kaiserin Maria Theresia hergestellt wurden, und warum eine Kiste dieser Knöpfe in Mexiko im Museum für Landeskunde zu finden ist« (MdUD, 71-76).

Pachulke, die in den Wirren der Nachkriegszeit durch einen Fehler im Pass zu Gerd Pachulke wurde und damit ihre Freundin Lina ganz legal heiraten konnte, zeigen. Das feminine Aussehen des jungen Bräutigams auf dem Foto könnte die Geschichte einer solchen Vertauschung erzählen.

Doch vor allem das Nachwort im Buch, das wie eine Leseanleitung zum Museum zu verstehen ist⁵² und das das dem Museum zugrunde gelegte Dingverständnis offenbart, spielt mit dem Gedanken, dass Objekte eine Biografie jenseits des Menschen besitzen. Denn Albrecht betont darin, dass die Dinge Geschichten erzählten, »die über die persönlichen Beziehungen hinausgehen« (MdUD: Nachwort, 114). Und in ihrer Charakterisierung werden sie anthropomorphisiert, zu Typen stilisiert:

[D]ie Dinge finden vielmehr mich, bezaubern mich, ziehen mich in ihren Bann und plappern manchmal sofort alles heraus, so als ob sie nur darauf gewartet hätten, gefunden und entdeckt zu werden und ihre Geschichte zu erzählen. Das sind die einen, die Plappermäuler, die anderen sind die Schweigsamen, öfters auch Verstockten. Sie schweigen manchmal Jahre vor sich hin, müssen erst Vertrauen schöpfen, Sicherheit bekommen, machen oft mehrere Anläufe, um dann wieder in Schweigen zu verfallen und dann doch noch, zuerst bruchstückhaft und langsam, bald aber immer mehr von ihrer Geschichte preiszugeben und mir anzuvertrauen. (MdUD: Nachwort, 114)

Die Darstellung des Sprechens der Dinge hat etwas von einer Lebensbeichte, die dem Museumsmacher etwas von einem Biografen oder sogar einem Analytiker gibt, der aus der ihm erzählten Lebensgeschichte einen lesbaren Text macht. Lustvoll fabulierend produziert er damit genau die Anthropomorphisierungen, die die Wissenschaftler befürchten und die den Hauptkritikpunkt der Textsorte Objektbiografie darstellen. Albrechts Dinggeschichten lesen sich also in Teilen wie ein Kommentar zu dieser Textsorte. Das Dingelesen erscheint als potenziell gefährliches Unterfangen, bei dem man sich schnell verrennen kann. Albrecht reflektiert, inwieweit der Informationsgehalt der Dinge immer durch das Zusammenspiel von Mensch und Objekt bestimmt ist. Ist die Botschaft das, was das Ding vermittelt, oder das, was wir in ihm sehen möchten?

52 Dies trifft vor allem auf das Nachwort aus 2004 zu. Dieses ist stärker der Logik des Spiels verbunden und lässt sich im Tonfall des Museums verorten, betont es doch besonders die Aktivität der Dinge. Es löst Albrechts Vorgehen somit nicht auf. Im Nachwort der Ausgabe aus 2019 dagegen reflektiert Albrecht stärker sein Tun. Dieses liest sich eher wie ein Kommentar zum Museum und erläutert konkreter die Museumsidee.

Aura

Ein zentraler Kern des »Museums der Unerhörten Dinge« ist die Frage nach Echtheit des Dargelegten. Es lässt sich bei einem Besuch im Museum immer wieder beobachten, dass Besucherinnen und Besucher zunächst ruhig und konzentriert die Dinge betrachten, die Texte lesen, um sich dann nach und nach irritierter miteinander auszutauschen oder sich bei Albrecht genauer nach den Dingen zu erkundigen. Nicht selten kommt die Frage auf: »Stimmt das?« Ähnlich wie im MJT ist die Rezeptionshaltung in der Regel von wachsendem Staunen und Irritation gekennzeichnet. Die Texte des Museums wirken zunächst sachlich, versichern durch die Nennung von Namen, Orten, Jahreszahlen, dass es sich um gut recherchierte Inhalte handelt. Eine Reihe von Literaturhinweisen am Ende des jeweiligen Textes unterstützt den Eindruck.

So beginnt der erste Text in der Publikation zum Museum⁵³ zum Exponat zweier Teile einer Schreibmaschine von Walter Benjamin ebenfalls mit einer Reihe von bekannten Namen und detaillierten Angaben:

Walter Benjamins Schreibmaschine, eine Reiseschreibmaschine, ging kaputt und klemmte, als er auf einem Kurzbesuch in Dresden war. Er hatte sich für vier Tage im Hotel Neustädter Hof einquartiert. Bei diesem Zwischenhalt – er war auf dem Weg nach Wien, wo er sich mit Karl Kraus treffen wollte – besuchte er am ersten Abend Mary Wigman, um etwas über Tanz zu erfahren. Am zweiten Abend traf er wieder mit ihr zusammen, um sich Ludwig Kirchner vorstellen zu lassen, der für einige Tage Mary Wigman besuchte und anschließend, inspiriert von diesem Besuch, auf seiner schweizer Alp einen wunderschönen dynamischen Balletttänzerinnen-Zyklus malte. (MdUD, 7)

Der Abschnitt begründet Benjamins Aufenthalt in Dresden und verweist auf verschiedene Künstler:innen der Zeit: den Schriftsteller Karl Kraus, über den Benjamin 1930/31 einen dreiteiligen Essay schrieb, die Tänzerin Mary Wigman und den Maler Ernst Ludwig Kirchner. Er nennt einen detaillierten Ablauf des Aufenthalts, legt kausale Zusammenhänge zwischen den Treffen und künstlerischer Produktion nahe, aber es bleibt völlig offen, wann dieser Besuch in Dresden stattgefunden haben soll. Der Textabschnitt situiert die Geschichte im Kontext der produktiven, avantgardistischen Künstlerszene der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und suggeriert somit zunächst Plausibilität. So entsteht sofort ein oberflächlicher Eindruck

53 Hier beziehe ich mich auf die Erstausgabe, in der überarbeiteten Neuauflage von 2019 steht vor dem Benjamin-Text noch »Das Fernrohr des Kolumbus«.

von Genauigkeit, der aber nicht genauer einzuordnen ist und der sich bei detaillierter Zeitkenntnis als falsch bzw. falsch zusammenmontiert herausstellen muss.⁵⁴

Ob sich Wigman, Kirchner und Benjamin nun getroffen haben, ist für die weitere Geschichte aber auch eigentlich nicht relevant – wichtiger ist: Das Exponat, das die Publikation zum Museum eröffnet, sind also die »Zwei Teile der Schreibmaschine, auf der Walter Benjamin seinen berühmten Essay ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ schrieb«. Und um diese Schreibmaschine geht es auch im Folgenden. Benjamins Schreibmaschine macht beim Schreiben des Kunstwerkaufsatzes Schwierigkeiten und klemmt: »Mitten in einem Satz des VIII. Kapitels blieb in der Buchstabenfolge ›Ka‹ bei dem Buchstaben ›a‹ die Schreibmaschine stehen, das Farbband klemmte. Wie wir heute wissen, hieß das Wort ›Kamera.‹« (MdUD, 7f.) Auch hier erfahren wir wieder die kleinsten Details des Missgeschicks. Benjamin bringt die Schreibmaschine, eine englische »Remington Portable«, in Dresden in eine Werkstatt und tauscht sie dort gegen eine funktionierende »Adler Transport« ein. Der Sohn des Besitzers, Karl Britschka, ist fasziniert von der Begegnung mit Benjamin und davon, »einen echten Schriftsteller kennen gelernt zu haben« (MdUD, 8), und beginnt, sich für dessen Werk zu interessieren. Die Schreibmaschine wird nie repariert und bleibt als Erinnerungsstück in der Werkstatt stehen, bis mit der Schließung des Geschäfts, »Verfall und Vandalsmus« (ebd.) des Hauses auch sie immer mehr verfällt. Kurz vor dem Abriss des Gebäudes im Jahr 1995 besucht noch einmal Karl Britschka die Stätte des ehemals elterlichen Betriebs und findet die zwei nun im »Museum der Unerhörten Dinge« ausgestellten Teile der Schreibmaschine, die er als Überbleibsel der benjaminschen Maschine erkennt.

Karl Britschka besuchte das Gebäude und identifizierte die Fundstücke eindeutig als Teile der Schreibmaschine des Herrn Walter Benjamin; bis heute weist kein deutsches Schreibmaschinenmodell zwei Einhakungen und zehn Einrastungen auf, nur englische, wegen des ›th‹ und der fehlenden Umlaute. Es sind typische Zacken einer alten Remington Portable. (MdUD, 9)

54 So lässt sich nachrecherchieren, dass Mary Wigman sich zu Beginn der 1920er-Jahre in Dresden aufhielt und dass sie auch in Kontakt zu Kirchner stand. Es gibt von ihm ein Tänzerinnenbild mit dem Titel »Mary Wigman«, eine Vielzahl von Tänzer:innen-Darstellungen, aber keinen »Balletttänzerinnen-Zyklus«. Benjamins Beziehung zu Karl Kraus ist ebenfalls belegt. Er beschäftigte sich in mehreren Aufsätzen und Texten schriftlich mit Kraus, vor allem in dem 1931 erschienenen Essay, der auch mit »Karl Kraus« überschrieben ist. Allerdings bleibt ein Treffen zwischen Benjamin und Wigman und damit Kirchner eher nebulös bzw. scheint der Fantasie entsprungen zu sein. Und die deutlichste Abweichung von der Wahrheit ist eine zeitliche und räumliche: Benjamin schrieb seinen berühmten Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, der im Deutschen in drei Druckversionen vorliegt, im französischen Exil im Jahr 1935 (vgl. Honold 2006, S. 522–539; vgl. Lindner 2006, S. 229f.).

Die Beweisführung, dass es sich um Teile aus Benjamins Schreibmaschine handelt, erscheint recht kurios. Es sind Teile einer englischen Maschine, deshalb muss es sich in der Darstellung um die von Benjamin handeln. Die Formulierung »eindeutig« lässt eigentlich keinen Widerspruch zu, die Begründung dann wiederum ist überhaupt nicht eindeutig, da es sich um jedes englische Modell handeln könnte, das jemals während des langjährigen Bestehens des Betriebs die Werkstatt durchlaufen hat. Die vermittelte Evidenz ist somit nicht unbedingt nachvollziehbar. Albrecht spielt so bewusst mit Versicherung und Verunsicherung seiner Geschichte und zeigt hier und an diversen anderen Stellen, wie sehr Zuschreibungen unser Bild von einem Gegenstand verändern. So verhält es sich mit vielen der Geschichten zu den Exponaten: Meist entsteht irgendwann bei der Lektüre eine Irritation, die ausgelöst wird durch zu große Zufälle, wilde Verknüpfungen, unglaubliche Zusammenhänge und geglättete Linearitäten, die aber gerade die Fabulierlust dieser Geschichten und damit ihren Reiz ausmachen.

Die Schreibmaschine als wichtigstes technisches Hilfsmittel der schriftstellerischen Produktion in dieser Zeit ist nicht nur Sinnbild für den Prozess des Schreibens. Benjamin vergisst zunächst die steckengebliebene Seite in der Maschine, als er sie zur Reparatur abgibt. Die Manuskriptseite, die die Gedanken des Schriftstellers abbildet, stellt noch einmal einen besonderen Zauber für den Sohn des Besitzers der Werkstatt dar: »Er las das in der Schreibmaschine steckengelassene Manuskriptblatt, prägte sich den Namen und die Zeilen ein und kaufte sich Jahre später Schriften und Bücher von Walter Benjamin und fand die Stelle seiner Jungeninnerungen wieder.« (MdUD, 8) Die Schreibmaschine hatte das Werk nicht nur mitproduziert, es steckte auch im wahrsten Sinne des Wortes ein Stück des Werkes in ihr.

Auf der nun kaputten Maschine, von der letztendlich nur noch zwei Teile übriggeblieben sind, die wieder im Sinne eines Pars pro Toto für die ganze Maschine stehen, hat Benjamin aber nun nicht irgendeinen Text, sondern seinen Kunstwerk-aufsatzaufgeschrieben, den Aufsatz, in dem er seinen seitdem viel rezipierten Begriff der »Aura« eines Kunstwerks geprägt hat. Benjamin fragt in dem Text nach der Kunst in einer sich ständig verändernden Medienlandschaft und betrachtet sie als abhängig von ökonomischen Verhältnissen und technischen Entwicklungen. Eine wichtige These ist demnach, dass mit den Reproduktionstechniken des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, wie der Audioaufnahme oder der Fotografie, dem originalen Kunstwerk ein technisches Abbild gegenübergestellt werden kann, das die Vorstellung von Kunst, Originalität und vor allem der Aura des Kunstwerks grundlegend verändere.

Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus. [...] Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit. Während das Echte aber der manuellen Repro-

duktion gegenüber, die von ihm im Regelfalle als Fälschung abgestempelt wurde, seine volle Autorität bewahrt, ist das der technischen Reproduktion gegenüber nicht der Fall.⁵⁵

Das hat nach Benjamin zwei Gründe. Erstens sei die Reproduktion dem Original gegenüber »selbständiger«⁵⁶, indem sie Schwerpunkte wählen könnte. So kann z.B. bei einem Foto ein Aspekt eines Kunstwerks im Detail oder auch in der Vergrößerung gezeigt werden. Zweitens können mit der Reproduktion Räume überschritten werden und diese »das Abbild in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind«⁵⁷. Die Reproduktion verändere somit auch die Wahrnehmung des Kunstwerks, obwohl sie nie die geschichtliche Zeugenschaft und Autorität des Originals besitzen könne und damit auch nicht dessen Aura. »Man kann, was hier auffällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.«⁵⁸ Des Weiteren definiert Benjamin die Aura als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«⁵⁹. Diese existenzielle Ferne sieht er am Kultbild und auch am Kunstwerk gegeben – vielleicht könnte man sie auch mit deren Unberührbarkeit paraphrasieren.

Wie das Kultbild so erscheint auch das säkularisierte Kunstwerk als Unnahbares in räumlicher Ferne. Dagegen stehen mit der fotografisch-filmischen Reproduktionstechnik Berührbarkeit, Nähe und Zugänglichkeit für jedermann.⁶⁰

Benjamins Aurabegriff ist in seiner Rezeption immer wieder im Zusammenhang mit der Echtheit von Kunst und auch von Objekten aufgenommen, manchmal sogar (fälschlicherweise) mit Echtheit gleichgesetzt worden. Während die Echtheit aber eine ontologische Kategorie ist, ist Benjamins Aurabegriff »eine Kategorie der *Erfahrung*«⁶¹. Benjamin selbst schreibt hauptsächlich im Prozessualen von der Aura, von ihrem »Verfall«⁶², »von einem Prozess, dem eine eigene Dialektik innewohnt: die Genese der Aura im Augenblick ihres Verfalls, der das Verfallende erst zu Bewusstsein bringt«⁶³. Gerade im Zusammenhang mit Exponaten wird der Aurabegriff auch häufig bemüht. Gottfried Korff stellt z.B. in seinem Band »Museumsdinge« an mehreren Stellen Verknüpfungen zwischen diesen Museumsdingen

55 Benjamin 1991, S. 476.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Ebd., S. 477.

59 Ebd., S. 479.

60 Eggert/Stoessel 2014, S. 175.

61 Ebd., S. 174.

62 Benjamin 1991, S. 479.

63 Eggert/Stoessel 2014, S. 174.

und Benjamins Aurakonzept her. Manfred K.J. Eggert schlussfolgert: Dieser Kategorie von Objekten

galt und gilt Korffs besonderes Interesse, und dem Faszinosum des authentischen Objekts der Vergangenheit hat er eine Reihe tiefgründiger Überlegungen gewidmet. [...] Das ›Authentische‹ [...] der in die Gegenwart hineinragenden Objekte der Vergangenheit, die dem Betrachter zwar »räumlich nah, jedoch mental, emotional und intellektuell fremd und fern« sind [...] entspricht – wie Korff festhält – der Benjaminschen Nähe und Ferne der Aura.⁶⁴

Das Museumsding als das authentische Objekt ist bei Korff gleichzeitig das auratische Objekt.⁶⁵ Mit Bezug zu Krzysztof Pomians Semiophorentheorie definiert er Museumsobjekte als zusammengesetzt aus »der Materialität des Anschaubaren und der ›Immaterialität‹ des Erinnerbaren«⁶⁶. Die Aura sei keineswegs nur auf das Kunstwerk bezogen, sondern auch auf geschichtliche Dinge.⁶⁷ Indem das Museum auf echte und authentische Objekte setzt, bekomme es demnach auch auratische.

Sicher steht das Benjamin-Exponat nicht zufällig zu Anfang der Publikation des »Museums der Unerhörten Dinge«. Die Nennung des Kunstwerk-Aufsatzes führt direkt zum Aurabegriff und damit einer Auseinandersetzung mit Fragen nach dem besonderen Status ausgestellter echter und authentischer Gegenstände. Albrecht spielt mit dem Primat, das die Echtheit für das Museum einnimmt, und fragt gleichzeitig danach, was eigentlich die Aura eines Gegenstandes bedingt. Geht sie vom Objekt aus oder ist nicht vielmehr auch der Kontext ausschlaggebend? In dem er relativ beliebige Alltagsgegenstände in seinem Museum ausstellt und mit Bedeutung durch Geschichten versieht, zieht er die Wege von Bedeutungsgenerierung bis hin zur Sakralisierung eines Gegenstandes durch das Museum nach. Auch bei Albrecht geht es in erster Linie um das Prozesshafte des Auratischen. Über Zuschreibungen und den Kontext des Ausstellens entsteht eine Aura des gezeigten Gegenstandes, die auf eine Art aber auch wieder vergehen kann, wenn sich die Besucher:innen bewusstwerden, dass es sich bei den Geschichten nur bedingt um Fakten handelt. Andererseits bekommen die Gegenstände auch als ›lügende‹ Exponate, als Fakes, einen eigenen Kultstatus und damit wieder etwas Auratisches. Die exakte Auflösung, was nun in den Dinggeschichten stimmt und was nicht, scheint nicht relevant, sondern vielmehr die Fragen nach der Beschaffenheit von Museumsdingen und nach Strategien und Prozessen, wie diese als auratische Dinge

64 Ebd., S. 178.

65 Zur Aura von Museumsobjekten siehe auch Aleida Assmann: »Museen mit ihren Sammlungen und Auslagen, basieren auf dieser Einsicht, dass Dinge zu Erinnerungspeichern werden können und daraus eine unverwechselbare Aura und Kraft beziehen.« (2007, S. 12)

66 Korff 2002c, S. 143.

67 Vgl. Korff 2002a, S. 38; Korff 2002b, S. 121.

wahrgenommen werden. Das Verhältnis von Gegenstand und Geschichte scheint für den Aurabegriff des Exponats grundlegend zu sein: Korrigiert der Gegenstand den Text? Macht der Text den Gegenstand authentisch? Oder anders herum: Macht der Text den Gegenstand zum Fake? In diesem Sinne interessiert sich Albrecht nicht so sehr für den ›Verfall der Aura, der bei Benjamin im Vordergrund steht, sondern für deren Aufbau. Die vermeintlich echten Teile der Schreibmaschine Walter Benjamins, die im Museum zu sehen sind, erlangen ihren Kultwert durch die Nähe zu einer berühmten Person und deren Faszination, die auch im Text explizit gemacht wird. Die Aura des Berühmten bleibt ihnen anhaftend, auch wenn sie nur noch Bruchstücke sind.

Nicht immer muss es sich im Museum aber um das echte Ding, das Original handeln. Bei Benjamin kommt es vor, bei Thomas Mann; auch die Schrauben des Absturzes sollen echt sein. Die Dinge können aber auch im Museum (und im Buch natürlich sowieso) als Reproduktionen auftauchen. So gibt es Fotos und Filmstills, die bestimmte Situationen belegen sollen, wie z.B. die Fotografie der lesbischen Hochzeit, oder die entfernte, nicht transportable Dinge ins Museum holen sollen wie das Foto von Einritzungen, die Casanova in ein Geländer im Dogenpalast in Venedig getätigt haben soll. Auch werden Kopien thematisiert, z.B. in Bezug auf die Callot-Figuren. Oder aber die Exponate haben eher beispielhaften Charakter, indem sie ein Gleiches zeigen oder eines von vielen möglichen Dingen. So z.B. handelt es sich bei der Goetherose im »Museum der Unerhörten Dinge« nicht um die *eine* Rose, um die es in der Geschichte geht und die Goethe gehörte, sondern um eine gleiche. So wird zum Ende des Textes geschrieben: »Seine versteinerte Rose aus Karlsbad ist in Palermo bis heute in der Sammlung des Botanischen Gartens aufbewahrt und zu besichtigen.« (MdUD, 103) Gleichzeitig liegt sie (oder eben eine ähnliche) auch im »Museum der Unerhörten Dinge«. Zu der Geschichte »Wie das Edelweiß zu seiner Berühmtheit kam oder Die Blume der Gräfin Maria Franziska zu Dornbirn« wird ein Edelweiß als Vertreter der botanischen Gruppe gezeigt, den spezifischen Strauß, den die Gräfin geschenkt bekam und der mit für den Mythos ›Edelweiß‹ verantwortlich sei, könne man im Stadtschloss von Parma besichtigen (vgl. MdUD, 40). Im »Museum der Unerhörten Dinge« werden aber alle diese unterschiedlichen Exponatgruppen gleichwertig behandelt, was vielleicht noch einmal darauf hinweist, dass es hier in erster Linie um die Geschichten geht.

Belege, Verweise und fingierte Wissenschaftlichkeit

Thematisch spielen aber in den Exponaten und deren Geschichten die Echtheit und generell dingtheoretische Überlegungen immer wieder eine Rolle. So geht es beispielsweise auch darum, wie Sprache die polysemen Bedeutungen eines Gegenstandes oder eines Bildes eingrenzt. Es gibt im Museum drei Geschichten, die sich alle auf das gleiche Bild (Abb. 15) beziehen; also dreimal das gleiche Exponat mit

unterschiedlichen Erläuterungen. Im Buch von 2004 sind es der fünfte, der zehnte und der neunzehnte Eintrag. Sie sind also nicht direkt zusammen zu sehen und es entsteht bei der Betrachtung möglicherweise erst nach und nach die Frage, ob es sich nicht um das gleiche Exponat handele.

Abb. 15: *Ein Bild, drei Geschichten*



Die drei Geschichten lauten: »Ein Trainingsseminar bei Klein & Young, New York.« – »Der Bettler an der Hudson Street in New York und das Gewissen Amerikas« und »Eine Performance von Jack McNeals zu Ehren von Joseph Beuys« (MdUD, 27-29, 49-51 und 82-84).⁶⁸

Die erste Geschichte handelt von einem Managerseminar zu Führungsqualität und Leistungssteigerung, bei dem sich die Teilnehmer:innen fünf Tage als Bettler in New York bewegen sollen. Der Text persifliert die absurden bis zynischen Angebote der Unternehmensberatung, deren Agentur hier auch eine verdächtige Ähnlichkeit im Namen mit einer existierenden Firma aufweist. Die Schulung beruft sich auf »Bettelmönche« (MdUD, 27), führt aber deren Verhalten *ad absurdum*: Es soll hier nicht um Demut gehen, sondern darum, Macht in der Erniedrigung zu finden; nicht um Selbsterfahrung, sondern um Leistungssteigerung. Die zweite Geschichte behauptet, es handle sich bei dem Bild um das Filmstill einer Dokumentation über einen Obdachlosen, die in den USA in den Weihnachtstagen des

68 Die Neuauflage dagegen verzeichnet leider nur noch eine der drei Geschichten.

Jahre 1978 einen Aufschrei in der Bevölkerung ausgelöst und für ein verstärktes politisches Engagement für Obdachlose gesorgt habe, bis hin zu kuriosesten und menschenverachtenden Angeboten, wie die Obdachlosen im Winter nach Florida auszufliegen. Eine der Literaturangaben dazu liest sich wie ein Kommentar: »Soziologie des Wahnsinns« (MdUD, 51) – und ist bei Recherchen nicht aufzufinden. Die letzte Geschichte ordnet das Bild der Filmaufnahme einer Performance zu, die zu Ehren von Joseph Beuys' Aktion »I like America and America likes me« stattgefunden habe, ebenfalls wie die anderen beiden Begebenheiten in New York.

Albrecht reflektiert hier die Aussagekraft des Mediums Fotografie bzw. Film. Alle drei Geschichten könnten wahr sein, das Filmstill funktioniert hier nicht als Beweis für die eine oder andere Lesart. Die Gegenüberstellung der drei Geschichten zeigt auf, wie sehr der Text die Bedeutungen eines Fotos oder auch eines Museumsobjektes beeinflussen kann. Hier geht es so weit, dass der Text die Bedeutung produziert. Die Geschichten scheinen einen Konsens beim Handlungsort zu bilden: In allen dreien handelt es sich um New York, bei zweien – genauer benannt – um die Hudson Street. Aber selbst beim ganz konkret Abgebildeten, der Figur, die wir als Betrachter:innen auch sehen können, scheint das Dargestellte nicht genau bestimmbar: Handelt es sich um einen Bettler bzw. einen Bettlerimitator im Schnee oder ist es doch eher eine Hirtenfigur in einer Performance? Was alle drei Geschichten ebenfalls verbindet, ist derjenige, der der Urheber des Bildes sein soll. Ein gewisser Günther Eisenhardt soll jeweils den Film erstellt haben, aus dem das Bild als Still entnommen ist. Die Überschneidungen implizieren mögliche Täuschungen und laden zum Weiterfabulieren ein. Was wäre, wenn der im Fernsehen gezeigte Obdachlose (aus Geschichte 10) eigentlich einer der verkleideten Manager (aus Geschichte 5) wäre, der für einen echten Obdachlosen gehalten wurde und dessen Darstellung im Film eine gesellschaftliche Hysterie ausgelöst haben soll? Dafür würde auch sprechen, dass der Bettler (aus Geschichte 10) nie ausfindig gemacht wurde. In diesem Fall würden die sozialen Prozesse bzw. der Hype einer Gesellschaft, die dann in erster Linie zur politischen Profilierung genutzt wurde, als Folgen eines Fakes entlarvt. Vielleicht ist aber auch alles nur eine Kunstperformance ... Die drei Geschichten machen deutlich, wie bedingt das Herauslesen von Informationen und Bedeutungen aus einem Artefakt funktioniert, wenn die Rahmenbedingungen und Kontextinformationen unbekannt, unsicher oder falsch sind.

Alle drei Texte könnten aber eventuell wahr sein und sie weisen eine Reihe von Verifizierungsstrategien auf, die auch zum Teil in den anderen Geschichten zu finden sind. So werden auch hier viele Details wie Namen, Orte, Daten genannt, die zunächst einmal Glaubwürdigkeit produzieren. Auch dass einige Namen an etwas erinnern – wie »Klein & Young« möglicherweise an »Ernst & Young«, oder der Filmemacher G. Eisenhardt bei dessen Namen man vielleicht an den berühmten Regisseur Sergei Eisenstein denken könnte –, erzeugt eine Form von verschobenem

Wiedererkennen und vielleicht Vertrautheit. Zudem arbeiten die Texte mit einer Reihe von Strategien, die die Anmutung von Wissenschaftlichkeit besitzen. So gibt es zu jedem Text Literaturangaben, die sich zusammensetzen aus tatsächlich existierenden Quellen und erfundenen Texten, in einigen der Texte gibt es sogar wörtliche Zitate. In »Eine Performance von Jack McNeils – zu Ehren von Joseph Beuys« werden Analysen dieser Performance in Kunst- und Philosophiezeitschriften wiedergegeben (die aber alle Fakes zu sein scheinen), die bezeichnenderweise aber genau die Besonderheit und die Unvergesslichkeit der Kunstaktion herausheben und damit noch einmal für deren Verifizierung sorgen:

Die Zeitschrift Art Of The World schrieb am 12. Mai 1996: »Die Sequenz, in der sich Jack McNeils aus dem Bild bewegt und seine erschütternden Spuren im Schnee zurücklässt und dann, bevor diese Spuren ausgelöscht, verschwunden sind, wieder auftaucht, um seinen Platz erneut einzunehmen, wird niemand vergessen, der je diese bewegenden Bilder sah. Diese Performance gehört wahrscheinlich gerade durch ihr geringes Geschehen zu den eindrucksvollsten, die es seit langem gab.« (MdUD, 83)

Das Spiel mit fingierter wissenschaftlicher Darstellung persifliert so die gängigen Kriterien von Wissenschaftlichkeit und in diesem Fall besonders von Kunstkritik und Wertungsurteilen.

Die Anreicherungen mit weiteren Anekdoten und die Verknüpfung von falschen Informationen mit richtigen (wie es z.B. zu den Callot-Figuren zu sehen war oder bei Walter Benjamin) sind eine weitere Strategie der Texte. Zum Teil verweisen die Geschichten sogar aufeinander, so wird z.B. auf die Einritzungen Casanovas im Text zu den Callot-Figuren Bezug genommen, im Text zu dem Exponat eines löchrigen Löffels »Über den Versuch, durch Einflößen von Buchstaben Kindern das Lesen zu erleichtern« werden Aussagen zur Rolle der Brüder Grimm bei der Erfindung der Buchstabensuppe getätigt:

Als die Brüder Grimm zum Ende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Buchstabensuppe erfanden, um damit Lautverschiebungsexperimente durchzuführen, wurden diese Buchstabennudeln schnell von den Erziehern von pädagogischen Einrichtungen übernommen, in der Überzeugung, damit den Kindern schneller und effizienter das Lesen und Schreiben beizubringen. (MdUD 2019, 69)

Genauere Informationen dazu findet man in »Die Erfinder der Buchstabensuppe oder wie die Brüder Grimm Köche wurden« (MdUD 2019, 23-27), einem Text, der natürlich auch im Museum zu finden ist. Besonders an diesen letzten Beispielen wird noch einmal der humoristische Ansatz des Museums deutlich.

Häufig werden wir zudem in den Texten aufgefordert, uns selbst noch etwas genauer anzusehen (wie z.B. Casanovas Einritzungen in Venedig); eine Sprachhandlung, die zu versichern scheint, dass es diese Einritzungen geben muss.

Was von seiner Reise bis heute übrig blieb, sind die Einritzungen am Geländer des Dogenpalasts, genau an der Stelle, die er beschreibt. In keinem Führer sind die kleinen Einritzungen auf dem Handlauf der Balustrade aufgeführt, aber alle Besucher, die davon wissen, können sie besichtigen. (MdUD, 64)

Merkwürdigerweise weiß also niemand sonst von dieser Hinterlassenschaft Casanova. Es handelt sich um ein exklusives Wissen, das Nachprüfungen schwierig macht. Gleichzeitig zeigt sich auch hier noch einmal ein Spiel mit dem Thema der Echtheit: Die Handschrift eines Menschen gilt als einmalig und damit als ultimatives Echtheitszeichen. Ähnliche Versicherungen, dass es keine Spuren, keine Quellen mehr gebe, finden sich in vielen der Texte. Der Bettler in der Hudson Street konnte nie gefunden werden, ein Manuskript Benjamins mit dem Titel »Die Transaktion des Griffels zur Maschine« wurde nie veröffentlicht und ist verloren gegangen, Belege liegen unzugänglich in den Archiven eines Museums in Mexiko (vgl. MdUD, 51, 9 und 80). Alle diese Aussagen legen nahe, dass man selbst die Informationen nicht überprüfen kann, dass man darüber hinaus nicht verwundert sein muss, wenn man sie nicht kennt, und dass man dem Museum einfach glauben (oder auch nicht glauben) muss. Somit finden sich viele Parallelen zu den Verifizierungsstrategien im MJT.

Gleichzeitig zeigt sich ein Spiel mit der Setzung der materiellen Welt als Beweis. Dies wird noch einmal überspitzt im »Einschlag eines Gedankenblitzes« (MdUD, 52f.), einem Exponat, das ein kleines Brandloch in einem Stück Papier zeigt. Hier wird ein Idiom, eine Redensart aufgegriffen, wörtlich genommen und zum Exponat gemacht. Etwas eigentlich nicht Materielles wird materiell. Der sogenannte Geistesblitz oder Gedankenblitz wird greifbar; seine Materialisierung wie ein Beweis für seine Existenz, die durch wissenschaftliche Versuche überprüfbar scheint.

Auf verschiedenen Ebenen begegnet den Besucher:innen des Museums somit ein selbstreflexives Spiel mit Echtheit und Authentizität, welches immer wieder augenzwinkernd den Blick darauf lenkt, dass nicht alles echt ist im »Museum der Unerhörten Dinge«. So endet das Nachwort auch mit einer Anekdote Albrechts:

Im Jahr der Gründung des Museums besuchte ich 1999 die Landesausstellung Sachsens im seit über 600 Jahre durchgängig aktiven Zisterzienserinnenkloster Maria Stern. Während der Führung wurde ich Zeuge folgenden Gesprächs:

Vor dem Reliquiar des Wadenbeines des heiligen Veit meldete sich plötzlich ein Besucher: »Sie haben hier dieses Wadenbein des heiligen Veit, das kann ja nicht echt sein. Es gibt noch drei andere Kirchen mit Wadenbeinen von ihm, und ein Vierfüßler war er ja sicherlich nicht.« Worauf die Schwester M. Geralda, so weit ich mich ihres Namens erinnere, entgegnete: »Ja, ich weiß, es gibt sogar noch mehr. Es ist doch schön, wenn es mehrere gibt, dann kann an vielen Orten des

Heiligen Veits gedacht werden, und wissen Sie, die Frage nach der Authentizität entscheidet doch letztendlich der Glaube.« (MdUD: Nachwort, 116)

Die Wiedergabe dieses Gesprächs verweist die materielle Welt als Beweis in ihre Schranken und rückt eher den Glauben bis hin zur Magie an die Stelle der Überprüfbarkeit; eine Überprüfbarkeit, die für Besucherinnen und Besucher im Museum in der Regel sowieso nicht gegeben ist.⁶⁹ Mit seinen sich nach und nach selbst enthüllenden Fakes macht Albrecht darauf aufmerksam, dass wir jedem Museum vertrauen müssen, weil Kontrolle nicht so einfach möglich ist. Er stellt damit gleichzeitig die Erinnerung, die Erzählung, die Freude an der Geschichte und die Fabulier- und Erzähllust in den Vordergrund.

Depot

Das hintere Zimmer des kleinen »Museums der Unerhörten Dinge« dient als Depot. In ihm befinden sich die Exponate, die gerade in keiner Ausstellung gezeigt werden, und die Dinge, die in Albrechts Besitz gelangt sind, aber noch nicht erhört wurden. Hier fällt besonders Albrechts Aufbewahrungssystem und Sortierung ins Auge. In seiner Ausgestaltung reflektiert das »Museum der Unerhörten Dinge« diese Systematisierungen des Aufbewahrens, aber auch die Frage nach der Aufgabe des Depots generell – in Bezug auf einen gesellschaftlichen Wissenskanon, aber auch bei der Frage nach dem noch nicht Festgelegten, noch nicht Erforschten.

Dinge im Depot

Die erhörten Exponate im Depot sind fast alle (in Schubladen oder Kisten) verstaut, die Dinge ohne konkrete Geschichte befinden sich an den Wänden. Sie sind nach Gewichtsgruppen sortiert und in 13 Gruppen angebracht, von der Einheit der 0-5 g schweren Gegenstände (siehe Abb. 16) bis zu einer mit 500 g und mehr.

Albrecht nutzt das Depot damit auch als Schaudepot: Die Tür steht meist offen, man kann aus dem Ausstellungsbereich hereinschauen und Albrecht führt Besucherinnen und Besucher auch in den Raum und berichtet von Dingfunden, den noch nicht erhörten Dingen und dem Stellenwert des Museumsdepots. Zur Frage der Aufnahme der Dinge in das Depot schreibt Albrecht auf seiner Homepage:

Es ist eine rein subjektive Auswahl, die offenbar keiner bewussten, beschrieben Regel unterworfen ist, außer die der persönlichen Zuneigung, der gegenseitigen Anziehung. Es sind wunderliche Dinge, schöne, kuriose, einfache, rätselhafte oder einfach ›nur‹ banale Gegenstände, die meine Aufmerksamkeit auf sich ziehen, die

69 Vgl. Klein 2004, S. 87f.

mir ins Auge springen, gesprungen sind, und Aufnahme in das Depot gefunden haben, mit denen ich nun ein ›Ding‹ laufen habe.⁷⁰

Abb. 16: *Unerhörte Dinge von 0-5 g*



Wieder ist es die Belebtheit bzw. das vermeintliche Eigenleben des einzelnen Gegenstandes, das entscheidend für die Aufnahme in die Räumlichkeiten des Museums wird.

Jedes Museumsdepot besitzt grundsätzlich die Aufgaben des Bewahrens, Verwahrens und Sortierens der Teile der materiellen Welt, die nicht dem Verfall, dem Verlust oder dem Vergessen preisgegeben werden sollen und denen ein möglicher Wert zugesprochen wird (welcher sich manchmal aber auch erst noch herausstellen muss). Das Depot ist auch der Ort der Arbeit an den Dingen, es dient neben der Aufbewahrung auch der Pflege und gegebenenfalls der Restaurierung der versammelten Gegenstände. Depots sind meist deutlich größer, als im Ausstellungsbereich offensichtlich wird: Das Depot versammelt in der Regel ein Vielfaches der gezeigten Sammlung⁷¹ und ist für die Öffentlichkeit nur bedingt bis gar nicht zugänglich.

Historisch gesehen gab es in den Vorformen des modernen Museums kein abgespaltenes Depot. Gelagert wurde die gesamte Sammlung in der Regel als Gan-

⁷⁰ www.museumderunerhoertendinge.de/museum_de/depot/depot.html

⁷¹ Martina Griesser-Sternschneg gibt an, dass in großen Museen in der Regel nur etwa ein Zehntel des Bestandes in Ausstellungen zu sehen ist (2013, S. 104); siehe auch Jürgensen 1993, S. 27.

zes in einem oder mehreren Räumen. Aufbewahrungselemente wie Schubladen von Schauschränken waren im Ausstellungsraum untergebracht und damit Teile der Ausstellungsarchitektur. Aufgrund von wachsenden Sammlungen und damit verbundener Platznot wandelten sie sich zu eigenen Bereichen mit einer eigenen Grammatik und begründeten damit das Entstehen von Museumsdepots. Während zu früheren Zeiten der Museumsbesuch einem privilegierten Publikum zukam, öffneten sich die Museen spätestens mit dem 19. Jahrhundert einem breiteren Publikum.⁷² Dem folgten Forderungen nach einer stärkeren Didaktisierung der »überfüllten Schausammlungen, die für den Laien keinerlei Orientierung zuließen«⁷³. Das Depot als Aufbewahrungsort und somit die Trennung in eine Schau- und eine Spezialsammlung ermöglichte einen klarer strukturierten und auf bestimmte Aspekte fokussierten Ausstellungsraum.

Diese Trennung galt zunächst als verwerflich, wurde damit doch der Wissenszugang eingeschränkt und Teile der Sammlungen durch die institutionelle Selektion bewusst verborgen. Heute nehmen wir daran keinen Anstoß mehr, wir haben uns längst an die Deutungs- und Beschränkungsmacht der Institution Museum gewöhnt.⁷⁴

Die moderne Unterscheidung der Aufgaben des Museums in ›Ausstellen und Sammeln‹ (Klein) oder auch ›Exponieren und Deponieren‹ (Korff) wurde erst mit dieser Zeit manifest. Somit waren auch die beiden Bereiche unterschiedlichen Personengruppen zugänglich oder eben nicht zugänglich: die Schausammlung einer interessierten Öffentlichkeit, das ›hermetische Depot‹⁷⁵ in erster Linie Museumsmitarbeiter:innen und Wissenschaftler:innen. Depots unterliegen zudem einer starken Regelhaftigkeit, einem jeweils spezifischen System der Sortierungen und Normativität.

Im »Museum der Unerhörten Dinge« befindet sich das Depot immer noch sehr nah am Ausstellungsbereich. Dass Roland Albrecht die Besucher:innen in sein Depot hineinblicken lässt (im Museum ganz konkret und virtuell auf der Homepage), knüpft zum einen an die alte Tradition der Schatz- und Wunderkammern an, in denen der Besitzer seine Schätze hervorholte und präsentierte, zum anderen aber auch an neue Tendenzen des Schaudepots und des begehbarer Depots⁷⁶ bzw. ei-

72 Vgl. ebd., S. 9.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 9f.

75 Klein 2004, S. 139.

76 Zur Unterscheidung der beiden geöffneten Depotformen siehe Criesser-Sternscheg 2013, S. 103.

ner Bemühung um Transparenz und Demokratisierung im zeitgenössischen Museumsbetrieb.⁷⁷

Nicht zuletzt um die Öffentlichkeit für gegenwärtige Herausforderungen im Museumsdepot zu sensibilisieren, öffnen viele Museen in den letzten Jahren ihre Depots. Das öffentlich zugängliche Depot [...] gibt zudem Raum für neue kuratorische Formate, für experimentelle Formen des Ausstellens und für die öffentliche Verhandlung der institutionellen Deutungshoheit.⁷⁸

Diese neuen oder besonderen Formen etabliert auch Albrecht in seinem Museumsdepot. Indem die noch nicht erhörten Gegenstände an die Wände gruppiert und befestigt sind und sich ähnlich wie Wolken über die Wände ziehen, wählt er ein Verfahren, das gleichzeitig der Sortierung und Aufbewahrung, aber auch dem Zeigen dient: Die Art der Lagerung ist gleichzeitig Präsentations- und Inszenierungsform. Die Sortierung der Objekte nach Gewicht vermeidet inhaltliche Kategorisierungen und Zuschreibungen, die die Dinge semantischen Gruppen zuordnen.⁷⁹ Die Gegenstände bleiben so zunächst, bis sie ihre Geschichte offenbaren, völlig unbeschrieben. Folgt man den Ausstellungsformen von Michael Parmentier, könnte man hier von einer aleatorischen Komposition sprechen, einer Art negativer Komposition, die Verbindungen negiert und zufällig entsteht. Parmentier bezieht sich dabei auf die Musikform der Aleatorik, die einzelne Töne kombiniere und »von allen Kontexten emanzipiere[]«⁸⁰. Er gibt als Beispiel für diese Form der Ausstellung eine alphabetische Sortierung an, eine bis auf einen Faktor völlig willkürliche Zusammenstellung, die er in der Ausstellung als »Dachbodeneffekt«⁸¹ bezeichnet. Albrechts Strukturierung nach Gewicht erzeugt einen ähnlichen Effekt: Solange die Dinge an der Wand hängen, haben sie keine Geschichte, nicht einmal eine inhaltliche Kategorie. Sie haben nur ein Gewicht – und das hat jedes materielle Objekt. Die willkürlichen Kontexte der Dinge in dieser Anordnung wiederum beflügeln möglicherweise das Erzählen. Frank Jürgensen konstatiert in seinem Aufsatz »Aussetzen. Über Vorgänge zwischen Ausstellung und Depot« allgemein zum Depot: »[S]o erzwingen die Einzelobjekte, da ihnen der Kontext mangelt, alle Arten phantasierter Fortsetzung, die jeweils einzeln für sich aus dem Vorkommnis etwas Wichtigeres, Größeres machen.«⁸²

77 Vgl. Beyer 2010, S. 154.

78 Griesser-Sternscheg 2013, S. 11.

79 Normalerweise würden Lagerung und Systematisierungen nach rein wissenschaftlichen Kriterien erfolgen sowie materiellen Beschaffenheiten wie »Größe, Format, Materialbeschaffenheit, Zustand und Alterungsverhalten« (Griesser-Sternscheg 2013, S. 122).

80 Parmentier 2012, S. 154.

81 Ebd.

82 Jürgensen 1993, S. 26, hier allerdings in Bezug auf einen Roman von Flaubert.

Auch Martina Griesser-Sternscheg rekurreert in ihrer Monografie »Tabut Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart« auf diesen Aspekt des produktiven, fortsetzenden Imaginierens, den sie als einen besonderen des Schaudepots bzw. des begehbarer Depots sieht, wobei sie sich anscheinend aber eher auf große Museen und demnach große Depots bezieht:

Das Schaudepot verspricht [...] ein soziales und kommunikatives Erlebnis, das an vormuseale Galerien erinnert: Man darf flanieren und promenieren. Angesichts der großen Objektmengen in den meisten Depots können die BesucherInnen keine vollständige Informationsvermittlung über den gesamten Bestand erwarten und umgekehrt wird von den BesucherInnen auch nicht erwartet, sich für alles restlos zu interessieren. Und so können im »Freiraum Schaudepot« individuelle Geschichten entstehen, die abseits des Ausstellungs- und Aktualitätszwangs über die Sammlung erzählen.⁸³

Und weiter mit Bezug zu Michael Fehr:

Das vorgegebene Narrativ von Dauer- und Sonderausstellungen wirke manchmal ›wie ein Korsett‹, das keine anderen Erkenntnisse für die Besucher:innen zulässt, möglicherweise auch keine Deutung gegen die Museums- oder Sammlungs-idee.⁸⁴

Diese Freiheit der Erzählungen, die Griesser-Sternscheg hier hervorhebt und die sich aus einer Dinglektüre ergibt, die ohne ergänzende textuelle Elemente auskommen muss bzw. darf, ist das Prinzip von Albrechts Museum. Er führt diese Dinglektüre vor, der ›Freiraum Schaudepot‹, den sie benennt, ist bei ihm ein ›Freiraum Museum‹. Zwar wird den Dingen *eine* Geschichte zugewiesen, aber über die Vorgänge im Depot und Albrechts Erläuterungen zum Museum wird diese als *eine mögliche* (im Referenzraum des »Museums der Unerhörten Dinge«) offenbart. Indem er zeigt, dass Dinge, auch Exponate, polysem sind, löst sich Albrecht vom Korsett einer bestimmten, kontextuell bedingten Lektüreidee – ein gewissermaßen anarchisches Verfahren, das dem Fantasieren den Vortritt vor dem wissenschaftlichen Recherchieren gibt. Albrecht nimmt in diesem Sinne die Rolle eines unzuverlässigen Erzählers ein.

Das von Griesser-Sternscheg genannte Gehen und gar Promenieren ist im winzigen »Museum der Unerhörten Dinge« schwierig. Ein Museumsbesuch hier vollzieht sich eher im Stehen und Lesen bzw. Zuhören, was eine Nähe zum Theater erscheinen lässt: Vergleiche von Ausstellungen mit Aufführungen bzw. der Bühne werden immer wieder zur Veranschaulichung der Unterschiede von Ausstellung

83 Griesser-Sternscheg 2013, S. 108.

84 Ebd., S. 108f.

und Depot, und somit Darbieten und Verwahren, in der Forschungsliteratur genutzt.⁸⁵ Dazu passt auch die Metapher des Blicks hinter die Kulissen, den das Schaudepot ermöglicht und das unter anderem dessen Faszination für Besucherinnen und Besucher ausmachen könnte. Der Besuch eines Museumsdepots eröffnet einen Blick in sonst nicht zugängliche Bestände, in die Vielzahl dessen, was gezeigt werden könnte, aber im Moment eigentlich nicht gezeigt wird. Griesser-Sternschech betont die »Faszination am Verborgenen« generell, das »Prinzip des verbotenen Ortes«⁸⁶ als Gründe für ein Interesse am Museumsdepot. Bei Albrecht ist dieses Interesse aber wahrscheinlich noch durch einen weiteren Aspekt gespeist: Der Blick hinter die Kulissen des »Museums der Unerhörten Dinge« bezieht sich auch auf die Machart des Museums – wobei Albrecht dazu je nach Führung mal mehr oder weniger preisgibt und die Fiktionen sich auch stark in seine mündlichen Erläuterungen einschleichen. Als Betrachterin oder Betrachter neigt man nichtsdestotrotz dazu, gerade bei diesem Blick in das normalerweise Verbogene, dem Rätsel von richtig und falsch, von Realität und Fiktion auf die Spur kommen zu wollen. Eine Erwartung, die nicht unbedingt erfüllt werden kann; etabliert Albrecht doch eine Verschränkung von Realität und Fiktion bis zu ihrer Unauflösbarkeit, die eine neue Logik eröffnet, die nicht mehr der binären Erwartung von richtig und falsch entsprechen kann, sondern mit Facetten des Denkbaren, Möglichen, Wahrscheinlichen spielt. Albrechts Rolle als Vermittler der Dinge, als deren Sprachrohr (vgl. MdUD: Nachwort, 113), wird im performativen Teil, der Führung in das Depot, noch einmal besonders deutlich.

Das Depot als Fundgrube des noch nicht Festgelegten

Das Depot ist eine Fundgrube des noch nicht Festgelegten. Gottfried Korff unterscheidet zwei Modi der Museumsarbeit für Depot und Schauraum: den »Modus der Potenzialität«, den er für den Speicher feststellt, im Unterschied zum »Modus der Aktualität«⁸⁷, der auf die Ausstellung zutrifft. Die Potenzialität liegt in der Möglichkeit, die Dinge, die im Depot versammelt sind, in unterschiedlichen Kontexten zu präsentieren und sie demnach nach ganz unterschiedlichen Bedeutungen und Zusammenhängen zu befragen. Neben dem Austesten des Möglichen geht es aber im Depot vor allem auch um die Arbeit gegen das Vergessen und das Erinnern

⁸⁵ Siehe z.B. ebd., S. 108; Korff 2002d, S. 176; Schäfer 2005, S. 34f. Die Unterscheidung geht zurück auf Samuel Quicchebergs Traktat zum Museum »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« aus dem Jahr 1565. »Quiccheberg unterscheidet zwischen *theatrum*, der Schaubühne, dem Museum im eigentlichen Sinne, und dem *promtuarium imaginum*, dem Bildarchiv.« (Griesser-Sternschech 2013, S. 18) Jenseits dieses Aspekts scheint eine Parallelisierung von Museum und Theater aber problematisch und arg verkürzt.

⁸⁶ Ebd., S. 105.

⁸⁷ Korff 2002d, S. 170.

von Zusammenhängen, die festgelegt sind. Die Erinnerung fällt eigentlich in den Bereich des Gedächtnisses und ist demnach zunächst einmal ein personaler Vorgang bzw. eine aktive Tätigkeit. Aleida Assmann sieht allerdings auch Archive als Formen eines über das personale hinausgehenden, kulturellen Gedächtnisses, das eben diese Erinnerungsarbeit auch leistet bzw. vorbereitet.⁸⁸ Archive, als welche Museumsdepots auch zu verstehen sind, zählen nach Assmann zur Form des Speichergedächtnisses, das über das persönliche Gedächtnis hinausgeht. Sie sind institutionalisierte Formen des Gedächtnisses, deren Inhalte zwar existent sind, zum Teil aber noch nicht eingeordnet. Sie spricht von einer Aufbewahrung für »Fragen, die erst noch gestellt werden müssen«⁸⁹. Obwohl die Zeit dieser Dinge abgelaufen sei, »sichern [sie] die Basis dessen, was in der Zukunft noch über eine Gegenwart gesagt werden kann, wenn diese zur Vergangenheit geworden sein wird«⁹⁰. Dies, ebenso wie Korffs Feststellung der Potenzialität, korrespondiert mit Albrechts Er hören der Dinge. Zu einer bestimmten Zeit kann das Ding sich offenbaren, auf eine bestimmte Art wahrgenommen werden, die erst zu diesem Zeitpunkt möglich ist.

Die Formulierung »Fragen, die erst noch gestellt werden müssen« legt nahe, dass es im Archiv und Depot vielleicht gar nicht so sehr um das Erinnern, im Sinne von mentalem Hervorholen von Vergangenem, sondern um die »Verlustabsicherung«⁹¹ möglicher Erkenntnisse und bis jetzt ungesehener Perspektiven geht. Wobei natürlich auch Dinge in den Weiten ihrer Unterbringung, in ihren Klassifizierungen und Ordnungsformen verschwinden können. Assmann nennt dies das »Verwahrensvergessen«⁹²: Die Dinge werden abgelegt, aufbewahrt, sind nicht mehr Teil des aktiven Erinnerns. »Erinnerungsverluste«⁹³ sind ein grundsätzliches Problem von Sammlungspunkten, das Verschwinden einzelner archivierter Güter in den Weiten von Depots und ihren Klassifikationssystemen nicht zu vermeiden. In Albrechts kleinem Depot ist diese Gefahr nicht ganz so groß (und wird, was die nicht erhörten Dinge bzw. Dinge ohne jede Geschichte angeht, von Albrecht

88 Genaueres zum kulturellen Gedächtnis siehe auch J. Assmann 1988.

89 A. Assmann 2012, S. 30.

90 Ebd.

91 Jürgensen 1993, S. 25. »Depot bedeutet demnach noch etwas anderes als Verlustabsicherung [illusionär oder nicht] und gesichertes einstweiliges Vergessen; es ist beachtlich wie ein Depot auch der Übertragung von Bedeutungen zuarbeitet und schließlich auch Abstraktionen erleichtert, wie es aktiv und formalisierend an der Einstellung zu Dingen beteiligt ist.«

92 A. Assmann 2012, S. 27.

93 Jürgensen 1993, S. 25.

auch nicht für eine solche gehalten⁹⁴), unter anderem auch durch die Sichtbarkeit der Gegenstände, die an den Wänden platziert sind. Dass diese Gegenstände dort auf ihr ›Gehört-Werden‹ warten, positioniert sie gewissermaßen im »Purgatorium«, wie Assman den Zustand der Dinge im Archiv bezeichnet, »zwischen dem Inferno des Vergessens und dem Paradiso des Erinnerns«⁹⁵ – bei Albrecht könnte man vielleicht sagen: zwischen dem Inferno der Bedeutungslosigkeit und dem Paradiso der Bedeutung. Sie existieren in einem Zwischenstadium, sind gefunden, gewählt, aber noch nicht erkannt. Sie scheinen mit etwas aufgeladen, aber diese Ladung oder ihre Botschaft ist noch nicht deutlich. Damit befinden sie sich in einem »Zustand der Latenz«⁹⁶. Albrecht schreibt auf der Homepage des Museums über die Dinge im Depot:

Im Gegensatz zu den erhörten Dingen des Museums haben die unerhörten des Depots keine Geschichte. Ihre Geschichte ist das Depot als Gesamtes, in dem sie sich befinden. Die Dinge des Museums sind wichtige Artefakte aus verschiedensten Bereichen, die alle zur Bedeutung der Welt, zu ihrer Erklärung beitragen. In den Dingen des Depots schlummert diese Bedeutung, sie ist dort noch verdeckt, noch nicht erhort. Das Depot ist der Vorbereitungsort, die Lagerhalle, das Versteck der Bedeutsamkeit.⁹⁷

Die Metapher des verschütteten, des noch verdeckten Dinges, die Albrecht hier aufwirft, nutzt auch Assmann in Bezug auf die Objekte in Archiven:

Sie existieren in einem [...] Wartezustand zwischen den Zeiten: sie warten darauf, dass Spezialisten, Journalisten oder Künstler kommen, die in diesem Fundus Ausgrabungen machen, etwas entdecken und es ins allgemeine Bewusstsein zurückholen. Das tun sie, indem sie es in einen neuen Kontext stellen und für die Gegenwart mit neuer Bedeutung aufladen.⁹⁸

Nach Korff geschieht dies vor allem durch das Exponieren:

94 »Ein Ding, das nicht den Weg der Erinnerung, den Weg ›mit der Muschel verbinde ich den Urlaub‹ hinter sich hat, ist ein Unding. Ist ein solches Unding im Depot gelandet, stört es und lungert geschichtslos herum. Es sind traurige Dinge, deren Schicksal es ist, unbeachtet, störend zu bleiben und in der Vergessenheit wieder zu verschwinden.« (www.museumderunerhoertendinge.de/museum_de/depot/dep_015gr.html)

95 A. Assmann 2012, S. 30.

96 Ebd.

97 www.museumderunerhoertendinge.de/museum_de/depot/dep_010gr.html.

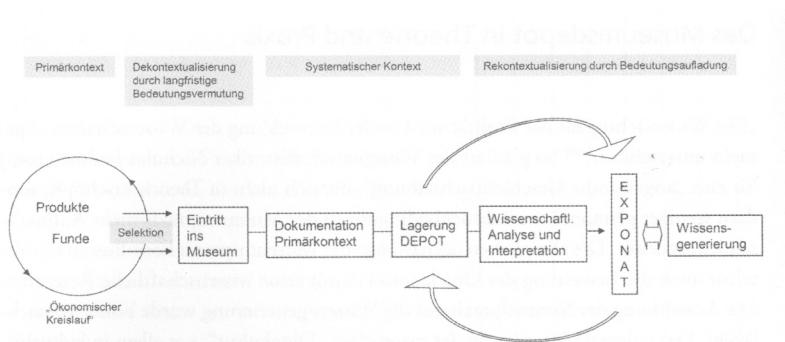
98 A. Assmann 2012, S. 30. Generell bedienen sich erstaunlich viele Forscher:innen auch bildlicher und anschaulicher Vergleiche bis hin zu Anthropomorphisierungen in Bezug auf die Objekte des Depots. Siehe z.B. Griesser-Sternscheg 2013 zum Eingang der Dinge in den Lagerzustand: »Und nun beginnt das Warten, das Warten auf die Beförderung in der ›Objekt-Karriere‹.« (S. 113).

Erst das Exponieren macht aus dem Zeugs den Zeugen, erst in der Auf- und Ge- genüberstellung wird der Zeuge aussagefähig, erst im Kreuzverhör der Ex-, Juxta- und Kontrapositionen wird der Zeuge zur Auskunft veranlaßt.⁹⁹

Im »Museum der Unerhörten Dinge« gibt es zwischen Deponieren und Exponieren noch den Zwischenschritt des Erhörens. In ihm macht das Erhören aus dem ›Zeugs‹ den ›Zeugen‹, das Exponieren konkretisiert dann die Bedeutung, indem es den Dingzeugen im Kontext zu anderen Dingen zeigt.

Hieran knüpfen sich auch die Wege der Dinge im Museum. Sie können sich zwischen Ausstellung und Depot hin und her bewegen bzw. sie werden bewegt. Griesser-Sternscheg macht diese Wege an einem Modell deutlich, das die unterschiedlichen Stationen eines Objektes vom lebensweltlichen Kontext über den Eintritt ins Museum, Lagerung im Depot bis hin zum Exponat in der Ausstellung abbildet.

Abb. 17: Das Theoriemodell von Griesser-Sternscheg



Die Bewegung zwischen Depot und Ausstellung stellt Griesser-Sternscheg als Kreislauf dar, wobei es im »Museum der Unerhörten Dinge« die Besonderheit gibt, dass das Exponat zwar wieder ins Depot wandern kann, wenn es nicht mehr gezeigt werden soll, es aber keinen Schritt zurück in den Status des Nichterhörten gibt, womit bei Albrecht der Gegenstand sehr viel stärker gezeichnet und damit festgelegt ist. So stellt sich die Frage, ob es nicht auch im regulären Museumsbetrieb immer eine Veränderung des Gegenstandes mit sich bringt, wenn er in einer bestimmten Ausstellung gezeigt wurde, – in Korffs Terminologie, einen bestimmten Zusammenhang bezeugt hat – und in diesem Sinne das Bild des Kreislaufs etwas zu kurz greift. Griesser-Sternscheg betont auch die Endgültigkeit die-

99 Korff 2002d, S. 170.

ses Kreislaufes, »aus dem es kein Zurück gibt, sondern nur ein Zirkulieren oder Oszillieren zwischen Lagerzustand und dem temporären Dienst als Bedeutungsträger«¹⁰⁰. Es gibt keine mögliche Rückkehr in den Primärkontext des Dings, die Museumsdinge sind von der Lebenswelt fundamental abgeschnitten – gleichzeitig wird allerdings die Reintegration qua Bedeutungsaufladung behauptet. Unter anderem in Bezug auf diese Grenzziehung zwischen Welt und Museum bildet Anton Schütz eine Analogie zwischen Museum und Gefängnis, der er Foucaults Gefängnisbegriff aus »Überwachen und Strafen« zugrunde legt; eine Grenzziehung, die beide Institutionen vollziehen: Sie »trennen ein Innen, das sequestriert und aufbewahrt und dies in der Sprache der Architektur nach außen hin bekanntgibt, und ein Außen, das dann um die internierten Personen und gesammelten Museumsobjekte ärmer geworden ist«¹⁰¹.

In der Unmöglichkeit – oder immerhin Unwahrscheinlichkeit – das Depot wieder zu verlassen, zeigt sich das Problem der möglicherweise immer voller werden den Museen. Auch Albrecht verweist auf die Schwierigkeit, im Depot auszumisten:

Das ist nicht so einfach mit den Dingen. Sehr schwierig ist es mit den Dingen, die man nicht kennt, da meint man manchmal etwas ganz Besonderes zu haben und dann stellt sich heraus, dass es etwas Banales ist. Schwierig ist es auch mit Dingen, die man wegwerfen will aber nicht kann – o je! Diese Dinge will man dann ins Museum bringen, aber die Museen platzen schon aus allen Nähten.¹⁰²

Demnach finden auch viele Dinge ihren Weg ins Depot, die sich dann nie für eine Ausstellung eignen, die aber das Depot auch nicht wieder verlassen.¹⁰³

Wie im MJT schon gesehen, sind die Wege der Dinge in die Zusammenhänge des Museums und damit auch die Wege zwischen Museum und Depot abhängig von Machtstrukturen. Was verhandelt werden kann und soll, was in den Dingen gesehen wird, wie genau sich die Prozesse »Sinn zu schaffen«¹⁰⁴ vollziehen, ist geknüpft an die Bedingungen und Diskurse der jeweiligen Zeit: »Die Flexibilität im Wertetransfer, die Bedeutungszuschreibung, ist ein Spiel von Macht, Kontrolle und Expertise.«¹⁰⁵ Albrecht thematisiert diese Prozesse indirekt, indem er die Verfahren der Bedeutungsgenerierung zum Gegenstand seines Museums macht. Der Blick ins Depot und damit hinter die Kulissen des Museumsbetriebs eröffnet

¹⁰⁰ Griesser-Sternscheg 2013, S. 115.

¹⁰¹ Schütz 1988, S. 281. Weitere Parallelen zwischen Gefängnis und Museum sieht er in den Kontrollsystmen beider Institutionen, fixer Besuchszeiten und Sicherheitsvorkehrungen – »hier gegen Einbrüche, dort gegen Ausbrüche« –, in Infrastruktur, bestimmter architektonischer Prinzipien der Sichtbarkeit und erzieherischer Ausrichtung (vgl. ebd., S. 279ff.).

¹⁰² www.museumderunerhoertenden.de/museum_de/depot/dep_100gr.html.

¹⁰³ Siehe dazu auch Walz 1991, S. 5–16.

¹⁰⁴ Griesser-Sternscheg 2013, S. 115.

¹⁰⁵ Ebd., S. 116.

im Kleinen die Bedeutung des Depots für jedes Museum. Das Erhören der Dinge verdeutlicht bildlich, wie Prozesse von Bedeutungszuschreibungen ablaufen können. Auch wenn Albrecht natürlich den aktiven Part der Dinge überspitzt und seine Formulierungen demnach vielleicht zunächst absurd wirken können, treffen sie doch den Kern der Frage danach, wie (durch Depot und Ausstellungen) konkrete Dingbedeutungen definiert werden. Was Griesser-Sternsche (und die anderen Autor:innen) zum Depot allgemein feststellen, findet sich bei Albrecht reflektiert:

Das Museumsdepot versichert uns gegen alles, das aus einem temporären Weltbild entstehen kann, eine falsche Zuschreibung oder Kategorisierung, einen verheerenden Irrtum, eine Unrechtmäßigkeit, eine gewaltsame Ent- oder Aneignung, oder aber eine vorübergehende ideologische Dienstbarmachung.¹⁰⁶

Indem Albrecht diese Zuschreibungen bewusst subjektiv bis sogar falsch tätigt, macht er uns aufmerksam auf die Prozesse der Bedeutungsgenerierung. Er vollzieht Festschreibungen auf eine Lesart, die dann aber im Kontext des gesamten Projekts wiederum als eine von vielen enttarnt und unaufhörlich als eine subjektive offengelegt wird. Die Überspitzung in den Zuschreibungen und die erzählerische Lust, die damit verbunden sind, lenken den Blick auf diese Verfahren in gängigen Museen.

Gleichzeitig ist die Unterscheidung von erhörten und nicht erhörten Gegenständen bei Albrecht – entgegen der klaren Trennung, die sprachlich in den Nachwörtern bzw. auf der Homepage sowie räumlich eigentlich nahegelegt wird – nicht immer trennscharf: Manchmal befinden sich auch erhörte Gegenstände bei den noch nicht erhörten im Depot an der Wand (so z.B. gelegentlich das Fernrohr von Kolumbus). Dies spricht noch einmal dafür, dass es hier um ein Spiel mit Konzepten geht, nicht darum, ein totales, neues zu errichten.

Schlussfolgerungen: Literarisierung im Museum

Bleibt man in der Metaphorik des Theaters, nehmen die Dinge im »Museum der Unerhörten Dinge« eine Vielzahl von Rollen ein. Sie verkörpern als Exponate verschiedene Dinggruppen: In den Geschichten tauchen sie als Ware, Kunst, Fetisch, Erkenntnisobjekt, Beweis, Zeuge oder Souvenir auf. Daran knüpfen sich unterschiedliche Blickwinkel auf die Dinge, unterschiedliche wissenschaftliche Interessen und Disziplinen, die vor allem in den Texten zu den Exponaten deutlich werden: So gibt es den psychologischen, den ethnologischen, den historischen, den kunstwissenschaftlichen oder auch den ökonomischen Blick, der in den jeweiligen

106 Ebd., S. 119.

Erzählungen durchscheint bzw. häufig auch reflektiert wird. Obwohl vor allem Geschichten über Menschen erzählt werden, die mit den Dingen leben und umgehen, zeigt sich an den Themen vieler Geschichten ein selbstreflexiver Bezug zum Museum mit seinen Dimensionen, zu Ausstellung und Depot und vor allem zur Funktion der Dinge in unserem Leben. Immer wieder werden aber auch Formen von Biografien der Dinge erläutert, die den Gegenstand in den Mittelpunkt rücken und ihn die Aktionen der Menschen eher ›erleiden‹ lassen. Die Anthropomorphisierungen, mit denen die Dinge belegt werden, sind allgegenwärtig und vor allem in Albrechts Erläuterungen zu seinem Museum präsent. Nichtsdestotrotz führen aber auch seine Betrachtungen der Dinge, die leicht einem Vorwurf der Fetischisierung oder des auf den ersten Blick kindlichen Zugangs (wenn man die Konzeption des Museums ignoriert oder noch nicht erfasst hat) ausgesetzt sein können, immer wieder zu dem, was in Forschung und Theorie zu den Prozessen von Bedeutungsgenerierung in Bezug auf die Dinge, das Museum und das Depot generell ausgesagt wird: Albrecht reflektiert vor allem die Sakralisierungsprozesse im und durch das Museum, Verfahren und unwillkürliche Prozesse von Bedeutungsgenerierung im Umgang mit den Dingen, die sich unter anderem in den Wegen zwischen Ausstellung und Depot vollziehen. Dies geschieht auf einer Metaebene durch die Konzeption des Museums generell. Die Texte wiederum verstärken dies in ihren Bezügen zur Aura, zur Frage nach Echtheit oder Kopie, zur Handschrift, zum Ding als Beweis, zur Frage der Berühmtheit bestimmter Dinge, zum Mythos etc. Albrecht lässt Zeug zum Gegenstand werden bzw. Unbedeutendes zu Bedeutendem und fragt demnach nach Wertungskriterien und generell nach Sichtbarkeiten der Dinge.

Im »Museum der Unerhörten Dinge« gibt es somit nicht die eine Wahrheit, sondern ein Spiel mit Wahrheiten über Dinge, bei dem der Wert des Authentischen für unsere Gesellschaft hinterfragt wird. Albrecht geht es nicht um eine alternative Setzung, sondern um ein Spiel mit Möglichkeiten. Er führt uns unsere binären Konzepte der Welt vor Augen, indem er sie durchbricht. So z.B. Fiktion gegenüber Realität oder Kunst gegenüber Wissenschaft. Denn, so schlussfolgert Albrecht:

„Jeder, der eigene Phantasieräume als das einzig Reale ausgibt, ist ein Gegner der Kunst und ein Gegner der Wissenschaft. Die spielerische Kunst ist der natürliche Partner der strengen Wissenschaft, sie leugnen sich gegenseitig nicht, im Gegenteil. (MdUD 2019: Nachwort, 127)

Indem die Dinge im »Museum der Unerhörten Dinge« zu Wort kommen, sie eine Stimme erlangen, wird zum einen die Aussagekraft der Gegenstände (in einer wörtlichen Dimension) hinterfragt und zum anderen wird durch ihren anthropomorphen Status als Akteure einer eigenen Biografie unser Umgang mit der materiellen Welt in den Blick genommen. Albrechts Vorhaben erscheint wie eine Zuspitzung von Feststellungen aus Ding- und Museumstheorien, die er wörtlich nimmt, die er übertreibt; ein Vorhaben, das aber eben auch die Reflexion einer Fetischisie-

rung unserer Kultur vornimmt, die hier spielerisch, mit einer großen Dosis Humor verhandelt wird.

Mit diesem Ansatz verändert das »Museum der Unerhörten Dinge«, ähnlich wie das MJT, möglicherweise die Wahrnehmung des Ausstellens generell, indem Strategien des Zeigens, des Aufwertens, des wissenschaftlichen Arbeitens und deren unausgesprochene Gesetze in der Art und Weise, wie es mit den Dingen umgeht, nach und nach sichtbar werden können. Gleichzeitig ermöglicht es als »literarische Wunderkammer« einen »Möglichkeitsraum« (MdUD 2019: Nachwort, 124), eine unvergleichliche ästhetische Erfahrung, und bringt Prozesse des Literarisierens in den Museumsraum.

Katalog: Leanne Shapton, »Bedeutende Objekte«¹

Während im MJT ein Katalog zum Material für verschiedene Ausstellungen wird, spielt der Katalog als eigenständiges Kunstwerk auch bei Leanne Shaptons »Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck«² aus dem Jahr 2010 (engl. Erstausgabe 2009) eine wichtige Rolle. Die kanadische Autorin, Illustratorin und Künstlerin nutzt die äußere Form des Katalogs bzw. dessen formale Ausgestaltungsprinzipien, um eine fiktive Geschichte zu erzählen. Das MJT macht Transformationsprozesse zur Grundlage vieler Exponate und Ausstellungen, auch Shaptons Arbeit liegt ein solcher Prozess zugrunde, wobei es hier jedoch eher darum geht, die Form zu nutzen und inhaltlich neu zu gestalten: Der Katalog wird zum Erzählmedium; die Kombination von abgebildeten Objekten, hier vornehmlich Alltagsgegenständen, und kurzen erläuternden Texten wird zum Erzählprinzip. Dabei geht es auch an dieser Stelle wieder darum, ob und was die Dinge erzählen können, aber vor allem auch, was die lakonische Form des Katalogs an Erzählpotenzial besitzt. Von der Annahme, dass sowohl der Katalog und in ihm die Dinge erzählen können, geht Leanne Shapton in ihrem Buch aus und macht dies zu einem Grundprinzip ihrer Erzählung über das Vergehen einer Liebe.

Der Plot ist einfach und tausendfach erzählt: Ein Mann trifft eine Frau, sie verlieben sich, beginnen eine Beziehung, es gibt Probleme, sie arbeiten daran, sie ziehen zusammen und planen ihre gemeinsame Zukunft, es gibt mehr Probleme, sie trennen sich. Außergewöhnlich ist an Shaptons Zugang die Form des Auktionskatalogs, der Gegenstände aus der Zeit der Beziehung versammelt, die nun anscheinend zur Versteigerung freigegeben sind. Der Katalog besteht aus Schwarzweiß-

1 Teile des Kapitels sind aus einem früheren Aufsatz der Verfasserin zu Leanne Shapton übernommen (Beughold 2017).

2 Shapton 2010 (erstmalig erschienen 2009 unter dem Titel »Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion, and Jewelry« in New York). Im Folgenden als »Bedeutende Objekte« abgekürzt und mit der Sigle »BO« und Losnummern der Objekte im Fließtext angegeben.

fotografien der Objekte und der Personen, die als Lose nummeriert und durch benennende oder beschreibende Texte ergänzt sind, die über Größe, Preis und Handlungszusammenhänge informieren.³ Auf der medialen Ebene besteht er aus einer Aneinanderreihung von Fotografien und gedruckten Texten in variierenden Größenverhältnissen bzw. von Dingen, ihren Beschreibungen und den Benennungen von konkreten Handlungszusammenhängen auf der inhaltlichen. Er ist gedruckt auf relativ einfachem, leicht getöntem Papier und weist auch über die Paratexte und die Gestaltung (bis auf einige Ausnahmen wie das Schmutzblatt, die ISBN-Nr. oder Kritikermeinungen zum Buch auf dem Backcover) deutliche Ähnlichkeit zu den Katalogen großer Auktionshäuser auf⁴ und knüpft an Versteigerungen von Nachlässen berühmter Persönlichkeiten an.⁵ Shapton selbst hat in einem Interview angegeben, dass ihr die Idee zum Buch beim Lesen des Auktionskatalogs eines Teils des Truman-Capote-Nachlasses gekommen sei: »I didn't go to the auction, but I read the catalog like a book and I realized that it told the story of his last eight years in Hollywood.«⁶ Hinter dieser Rezeptionshaltung steht die Vorstellung, dass persönliche Gegenstände und Besitzstücke einer Person Auskunft geben können über ästhetische Vorlieben, ökonomische Zusammenhänge, Interessen, Aufgaben und Handlungen eben dieses Besitzers.

Die Faszination des Lesens eines Kataloges zu den Besitztümern einer Person scheint dabei unter anderem in der Leerstelle zu liegen, welche das Erzählen mithilfe von Gegenständen mit sich bringt. Die Leserinnen oder Leser sind aufgefordert, diese Leerstellen durch eine Art detektivische Einbezogenheit zu füllen und über Vermutungen zu einer mehr oder weniger kohärenten Narration zu kommen. Interessant ist dieses Erzählen⁷ bei Shapton vor allem in Bezug auf seine

3 Damit erfüllt Shaptons Katalog in den meisten Fällen den »kleinsten gemeinsamen Nenner« bei den Angaben eines Auktionskatalogs, die Friederike Sophie Drinkuth als Folgende benennt: »Losnummer«, »Benennung des Objekts«, »chronologische Einordnung«, »Größe«, »Bestimmung des Materials«, »Nennung des Schätzpreises« (2003, S. 79).

4 Das arbeiten Ulrike Vedder und Zuzanna Jakubowski in ihren Aufsätzen über »Bedeutende Objekte« heraus (vgl. Vedder 2012, S. 208ff.; vgl. Jakubowski 2013, S. 136).

5 Ulrike Vedder verweist z.B. auf die Versteigerungen des Besitzes von Andy Warhol bei Sotheby's (2012, S. 209).

6 Ferri 2009, www.bookslut.com/features/2009_04_014308.php.

7 Ich beziehe mich beim Narrationsbegriff auf eine Definition von Werner Wolf, der das Schema des Narrativen bzw. des Erzählerischen als ein medienübergreifendes betrachtet: »Das Narrative ist – im Gegensatz zu einer verbreiteten Auffassung, die auf einer monomedial literarisch ausgerichteten Gattungstheorie beruht [...] – ein kognitives Schema von relativer Konstanz, das auf lebensweltliche Erfahrung, vor allem aber auf menschliche Artefakte [...] applizierbar ist, und zwar ohne daß dabei aprioristische Festlegungen hinsichtlich bestimmter Realisierungs- oder Vermittlungsmedien getroffen werden müssen.« Wolf unterscheidet die inhaltliche Ebene der Geschichte und drei Vermittlungsebenen: die der unterschiedlichen Medien, der medienspezifischen Gattungen und Textsorten und der Präsentations- (direkte

Intermedialität und auf eben diese Leerstellen, an das sich das Potenzial des Katalogs als literarische Form knüpft. In diesem Zusammenhang spielt der Geschmack (der bislang in Forschungsliteratur zu Shapton weniger beachtet wurde) eine nicht untergeordnete Rolle.

Katalog

Kataloge sind Neben- oder Teilprodukte von Ausstellungen. Sie fungieren als »Pendant zu dem Teil der Ausstellung, der an die Wände gehängt und in den Raum gestellt wurde«⁸. Aufgabe eines jeden Kataloges ist es zunächst zu systematisieren. Sein zentrales Anliegen ist Information, »die je nach Sachgebiet und speziellem Anliegen systematisch bzw. alphabetisch und dabei quantitativ verschieden dargeboten wird«⁹. Grundsätzlich ist ein Katalog eine Aufzählung, ein Verzeichnis, eine Liste.¹⁰ Diese Aufzählung folgt den Regeln eines Inventars, ist aber inhaltlich konkreter strukturiert bzw. geordnet. Kataloge und Inventarlisten im künstlerischen Kontext als Vorformen der heutigen Kataloge nehmen ihren Anfang in den Werklisten von Künstler:innen innerhalb kunsthistorischer Darstellungen und Künstlerbiografien.¹¹ Wie bei der Entwicklung des Museums ist auch hier die Entwicklung von privaten zu öffentlichen Sammlungen ein Initiationspunkt. »Generell ist mit der Öffnung privater Sammlungen die Voraussetzung nicht nur für die Entstehung des modernen Museums, sondern auch für den Museums-Katalog] neueren Typs geschaffen.«¹² Mit dieser Entwicklung wächst die Nachfrage der nun erweiterten Gruppe der Besucher:innen nach Erläuterungen, da sie nicht mehr persönlich durch eine Sammlung geführt werden. Gleichzeitig setzt sich eine Vorstellung vom Bildungsauftrag des Museums gesellschaftlich immer mehr durch, die den Katalog als didaktische Ergänzung und Erweiterung des Ausstellungsbesuches wahrnimmt. Anfangs als Begleiter der Ausstellung oder des Museums konzipiert, wird der Katalog immer mehr zum Souvenir einer besuchten Sonder- oder Dauerausstellung und zu einer Quelle, die dieser »wesentliche Sinngehalte«¹³ nachträglich hinzufügt. So wird unter anderem der Kunsthistorische Raum geboten,

Präsentation ohne Erzählinstanz, indirekte Präsentation mit Erzählinstanz) und Diskursmodi (Wolf 2002, S. 37ff.). Zum Narrationsbegriff als Grundlage für diese Untersuchung siehe auch die Einleitung dieser Studie.

8 Hulten 1996, S. 173.

9 Lexikon der Kunst 1996, S. 683 (Art. »Katalog«).

10 Vgl. Metzler Lexikon Kunsthistorische Wissenschaft 2011, S. 211 (Art. »Katalog«).

11 Vgl. ebd., S. 211.

12 Ebd., S. 213f.

13 Lenhart: Schreiben als Bleiben. <http://galerieroyal.de/textteil/>.

als es in der Ausstellung möglich ist.¹⁴ Diese Form der »Schaltstelle zwischen zwei Disziplinen«¹⁵, Kunst und Kunsthistorie, zeigt sich nicht nur in den Analysen, die innerhalb von Katalogen Raum finden, sondern auch darin, dass der Katalog »oft das einzige Zugangsmittel zu sonst unzugängl. Kunstwerken«¹⁶ darstellt. Manchmal macht er die Werke sogar erst bekannt.¹⁷ In jedem Fall erzeugt er als Speichermedium sowohl Dauer als auch Reichweite. »Der Katalog ermöglicht eine Kunstrezeption unabhängig von der Ausstellung, ja er bietet sich als Stellvertreter für sie an.«¹⁸ Oder wie der Kurator Pontus Hulten es etwas überspitzt formuliert: Der Katalog ist ein »Denkmal der Ausstellung«¹⁹.

Während der Ausstellungskatalog »als Beleg, als Zertifikat dafür [dient], dass tatsächlich irgendwann einmal eine Ausstellung stattgefunden hat«²⁰, also den Blick zurück richtet auf etwas, das war, ist der Auktionskatalog ein Verweis in die Zukunft, darauf, dass eine Auktion erfolgen wird. Denn sein primärer Sinn liegt darin, den potenziellen Käufer:innen zu signalisieren, was zu welchem Preis zum Verkauf steht. Der Auktionskatalog ist damit viel stärker einem ökonomischen Zweck untergeordnet und fungiert vornehmlich als Gebrauchsgegenstand.²¹ Nichtsdestotrotz kann er auch rückblickend für eine stattgefundene Auktion stehen oder für eine Sammlung, die nun in dieser Form nicht mehr existiert. Beide Katalogformen besitzen ausstellenden Charakter. Beim Ausstellungskatalog wird gewissermaßen eine Ausstellung nachgezeichnet, kontextualisiert, in Diskursen verortet: »[D]ie in den Werken nur implizit verankerten Verweise auf ihr Außerhalb werden benannt und sichtbar gemacht.«²² Der Auktionskatalog präsentiert die Objekte, die zum Verkauf stehen, und preist sie dadurch an; er besitzt noch stärker ausstellenden Charakter, weil er das Medium der Präsentation für die Auktion ist.²³ Durch den Wechsel in eine mediale Repräsentationsform wird aber natürlich auch diese Ausstellungsform eine neue und der Katalog je zu etwas Eigenem.

Dieser Medienwechsel, der materielle Bilder und Gegenstände zu fotografischen Zeichen und textuellen Buchstaben transformiert, ist ein entscheidender für jeden Katalog. Dagmar Bosse stellt für die fotografische Reproduktion fest:

14 Vgl. Glasmeier 2004, S. 7.

15 Ebd.

16 Lexikon der Kunst 1996, S. 683 (Art. »Katalog«).

17 Vgl. ebd.

18 Coers 2015, S. 1f.

19 Hulten 1996, S. 173.

20 Lenhart: Schreiben als Bleiben. <http://galerieroyal.de/textteil/>.

21 Vgl. Vedder 2012, S. 208.

22 Lenhart: Schreiben als Bleiben. <http://galerieroyal.de/textteil/>.

23 Gegebenenfalls ergänzt durch eine Ausstellung im Auktionshaus.

Wie jede Übertragung eines Objektes in ein anderes Medium, bedeutet sie eine Abstraktion des wiedergegebenen Gegenstands, eine Reduktion seiner sinnlichen Qualitätsmerkmale auf ein Minimum. Die Abbildung nimmt dem Gegenstand seine Körperhaftigkeit und bannt ihn auf die Fläche, zwingt ihn in ein vorgegebenes Format, entmaterialisiert ihn und verändert seine Farbwirkung.²⁴

Diese Transformation in die Entmaterialisierung – die auch für Shaptons Arbeit elementar ist – ermöglicht ebenfalls eine veränderte Zugänglichkeit und vor allem eine veränderte Präsenz:

In massenhaft gedruckten Reproduktionen war das unikale Kunstwerk für jedenmann, jederzeit und allerorten verfügbar. Sein Studium war nicht länger an eine konkrete zeitliche und örtliche Situation gebunden. Objekte unterschiedlicher Größe, Machart, Materialität und Provenienz ließen sich in unmittelbare Nähe zueinander rücken, ließen sich nach beliebigen Kriterien, unter beliebigen Fragestellungen miteinander konfrontieren, in veränderbaren Kontexten betrachten. Dabei konnten individuelle Ordnungen zum Stimulus neuer Betrachtungsweisen werden.²⁵

Noch einfacher, als es in der jeweils dokumentierten Ausstellung möglich ist, lassen sich im Katalog neue Verbindungen und Ordnungsmuster erstellen, die aber – anders als die vielfältigen Verzweigungen einer Ausstellung – immer mehr oder weniger linear rezipiert werden. So kann der Blick des Betrachtenden zwar über mehrere abgebildete Gegenstände oder Kunstwerke einer Seite oder einer Doppelseite schweifen, die Grundanlage des Katalogs als Buches ist aber forschreitender Art. Während im Ausstellungskatalog in der Regel das verbindende Element der einzelnen Exponate – ein bestimmtes Thema, eine Sammlerin oder einen Sammler, eine Künstlerin oder einen Künstler – in den Vordergrund rückt und Zweck des Zeigens ist, diese Verbindungen bzw. neue Verbindungen zwischen den Exponaten herauszustellen, geht der Auktionskatalog tendenziell auch von dem Moment einer temporären Zusammenfassung unterschiedlicher Objekte aus, ist allerdings darauf ausgelegt, diese temporäre Sammlung wieder zu zerschlagen, zu zerstreuen, indem sie zu Geld gemacht wird.

Denn wenn ganze Sammlungen eines Besitzers auf einer Auktion versteigert werden, stellt der Katalog oft den *ersten* Überblick her, die Gesamtschau bzw. die zusammenhängende Ordnung, während er zugleich als gedrucktes Inventar auch die *letzte* Darstellung des Bestands bildet, bevor er an verschiedene neue Besitzer verkauft wird.²⁶

24 Bosse 2004, S. 50.

25 Ebd., S. 53.

26 Vedder 2012, S. 208.

Bei Auktionen geht es demnach auch um das Verhältnis bzw. ein sich veränderndes Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit: Unzugängliche Gemälde aus privatem Besitz werden öffentlich, Bekanntes verschwindet in privaten Sammlungen, für die Wissenschaft Verlorenes, Abgetauchtes, Vermisstes und manchmal sogar Gestohlenes erscheint wieder etc.²⁷

Narration in »Bedeutende Objekte«

Der Auktionskatalog ist ein Ort, der Dinge versammelt. Shaptons »Bedeutende Objekte« erzählt mithilfe dieser Dinge ihre Geschichte, allerdings immer im Zusammenspiel von zwei weiteren medialen Ebenen, die kennzeichnend für den Katalog sind: den Abbildungen dieser Dinge in Form von Fotografien und dem zugeordneten Text. Sowohl der beigeordnete Text als auch die Fotografien stellen sich auf den ersten Blick in den Dienst der Vermittlung der Dinge, besitzen aber jeweils eine ganz eigene Qualität und ein erzählerisches Potenzial, das die Objekte erst zu Erzählzeichen im Roman werden lässt. Der Modus der Rezeption ist somit ein doppelter: »Such capricious word-image arrangements make the reader's eye traverse the page in a variety of ways to combine reading and viewing, the verbal and the visual medium demanding active synthesis.«²⁸ Die hybride mediale Struktur des Katalogs und damit die Kombination (und zum Teil die Gegenläufigkeit) der drei Elemente mit den entsprechenden Effekten wird im Folgenden betrachtet.

Bestandteile des Katalogs: Dinge, Fotografien, textuelle Erläuterungen

Das Paar, dessen Geschichte in »Bedeutende Objekte« berichtet wird, sind Lenore Doolan und Harold Morris, eine Journalistin, die eine Food-Kolumne für den »New Yorker« schreibt, und ein Fotograf, der für Aufträge in der Welt unterwegs ist. Gezeigt – und damit zum Verkauf angeboten – werden Gegenstände, die sie im Laufe ihrer Beziehung zusammengetragen haben, die sie sich zum Teil geschenkt haben und die Part ihres jeweiligen und gemeinsamen Lebens waren und die somit größtenteils zunächst einmal nicht besonders wertvolle Alltagsgegenstände darstellen. Die Kombination aus den zu versteigernden Dingen und ihren Besitzern unterläuft von Beginn an die formalen Voraussetzungen von Auktionen. Werden die Dinge zwar im Titel als »bedeutende Objekte« und das gesamte Konvolut als »Sammlung«

27 Siehe hierzu auch eine künstlerische Arbeit von L.A. Angelmaker, die bearbeitete Christies-Kataloge in Museen ausgestellt hat und in diesem Zuge die durch das Auktionshaus verkauften Werke mit den Katalogen zusammen zurück oder zum ersten Mal ins Museum gebracht hat (vgl. Putnam 2009, S. 96f.).

28 Jellegstad 2015, S. 213.

bezeichnet, lässt sich dennoch weder über die Dinge selbst noch über die Bedeutung ihrer Besitzer ein besonderer Wert ableiten, der über den persönlichen hinausgeht. Als Kategorien, die in der Regel den Wert festlegen, können zum einen Seltenheit, Besonderheit, künstlerischer Wert oder Materialwert der Dinge, zum anderen Berühmtheit oder Bekanntheit der Vorbesitzenden und demnach die Provenienz der Stücke bestimmt werden. Handelt es sich bei einer Versteigerung nicht um eine thematische von Kunst- bzw. Wertgegenständen, bestehen nicht selten in großen Auktionshäusern die Auktionen aus Nachlässen von Personen, wie z.B. jene des Nachlasses von Truman Capote, die Shapton als eine Inspirationsquelle für »Bedeutende Objekte« angibt. In diesen Auktionen geht es immer auch um den immateriellen Wert der Dinge, um eine auratische Aufladung durch ihre Nähe zur vorherigen Besitzerin/zum vorherigen Besitzer, die die Alltagsgegenstände aus der Masse herausheben und gewissermaßen sakralisieren. Die Berührung, der Körperabdruck einer ansonsten unerreichbaren Persönlichkeit kann sich vermeintlich in das Ding eingeschrieben haben. Der Rückbezug Shaptons auf Auktionen solcher Devotionalien erscheint wie ein Kommentar dazu, dass auch hier immer eine Geschichte gekannt werden muss, die den Gegenstand ein- und zuordnet und ihm seinen Wert verleiht.

In »Bedeutende Objekte« wird dies ironisch gebrochen, denn es geht um zwei unbekannte Personen. Gleichzeitig wird – wie auch im »Museum der Unerhörten Dinge« – die grundsätzliche Frage gestellt, wie sehr der Wert, den wir den Dingen zuschreiben, von Geschichten, die wir an sie knüpfen, abhängt. Die Form des Auktionskataloges bzw. die Tatsache, dass die Gegenstände nun versteigert werden sollen, impliziert, dass die Beziehung der Protagonist:innen nicht mehr existiert, der Nachlass, nicht eines Menschen, sondern dieser Liebe, aufgelöst wird. Erzähltheoretisch kann man von einer »finalen Motivierung«²⁹ sprechen, da das Ende von Beginn an mitgedacht wird, symbolisch von einem Subtext der Vergänglichkeit und des Todes: »The auction catalogue gives us evidence of life, but life taken out of circulation – life consigned to history, to the past.«³⁰ Die Versteigerung ist ironischerweise für den 14. Februar 2010 festgelegt, den Valentinstag.

Deutlich wird also, dass bei Shapton – wie bedingt auch bei den anderen in dieser Untersuchung versammelten Beispielen – das ›Was?‹ der Erzählung, die ›histoire‹, nicht so relevant scheint wie das ›Wie?‹ des ›discours‹. Durch die Kombination von fotografierten Gegenständen und ergänzender Beschreibung als hauptsächliche Erzählmittel bleibt der Text ohne eine Erzählstimme, wie Zuzanna Jakubowski es nennt: »[T]he novel is seemingly unmediated by any narrative voice.«³¹

29 Christ 2015, S. 43.

30 Wilkinson 2009, S. 211.

31 Jakubowski 2013, S.136. Einzig einige Erläuterungen zu bestimmten Losen vermitteln den Eindruck einer auktorialen Perspektive, nicht jedoch eines Erzählers im eigentlichen Sinne.

Dass es für Shapton vor allem um das Kommunikationspotenzial von Dingen respektive deren vermittelndes Potenzial geht, machen die vorangestellten Mottos des Buches deutlich. Das erste Motto gibt einen Dialog aus Graham Greenes »The End of the Affair« wieder, in dem verhandelt wird, was ein Aschenbecher, der neben einem Bett steht, für Geschichten erzählen könnte.³² Dem Gegenstand kommt hier gewissermaßen die Position eines stillen Beobachters zu, eines Zeugen, eines Mementos. Das zweite Motto ist von Novalis und lautet: »Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge.« (BO, ohne Seitenangabe) Die Suche nach einem wie auch immer gearteten Unbedingten, einem Absoluten, einem Abstrakten weist in dieser Vorstellung doch immer wieder zurück auf die Dingwelt – und lässt erahnen, warum Shapton das Erzählen gewissermaßen den Dingen überantwortet. Dieses Erzählen mithilfe von Alltagsdingen muss allerdings ein fragmentarisches bleiben.

Unter Alltagsdingen versteht man »Dinge und Gegenstände, deren Menschen sich im Verlauf ihres täglichen Lebens bedienen, die sie zur Bewältigung ihres Alltags benutztten sowie zur Verrichtung stetig wiederkehrender Arbeits- und Handlungsabläufe«³³. In der Forschung stehen Alltagsobjekte als Teil der materiellen Kultur im Zusammenhang mit Fragen des Konsums, der Nutzung, der Produktion und des Vertriebs, aber auch in Kontexten von Bedeutungsproduktion durch kulturelle Kodierungen – um die es hier gehen soll –, deren Analyse »die Konstruktionen von sozialen Normen und Praktiken«³⁴ offenlegen kann. In Kommunikations- bzw. Vermittlungssituationen kommt das Bedeutungspotenzial von Dingen besonders zum Tragen; es sind Prozesse des Ausstellens, des Zeigens, die auf diesem Potenzial beruhen, ob bei Exponaten im Museum, dem Tragen von Kleidung, dem Ausstatten eines Hauses oder in der Literatur und Kunst. Der Philosoph Roger-Pol Droit bezeichnet Dinge sehr bildlich als »zusammengefaltete Diskurse«³⁵, weil in ihnen die materiellen Spuren von Produktion und individuellem Gebrauch sowie die materialisierten Zeichen einer bestimmten Ästhetik und Ideologie sichtbar sein können. Wenn die Diskurse »entfaltet« werden und ihre semantische Qualität beachtet wird, kommen Dinge in die Lage, »etwas Absentes präsent zu machen«³⁶. Dabei sind sie keine eindeutigen Kommunikationsmittel, sondern immer polysem, das heißt, sie liefern alle ihre Bedeutungsebenen gleichzeitig.

32 »Dieser Aschenbecher stand neben dem Bett, auf der Seite der Lady.«/Ich werde Ihr Andenken wie einen Schatz hüten.«/Wenn Aschenbecher reden könnten ...«/Ganz richtig, ja.« Graham Greene: »Das Ende einer Affäre«, zitiert nach BO, ohne Seitenangabe.

33 Ortlepp 2014, S. 161.

34 Ebd.

35 Droit 2005, S. 24.

36 Korff 2004, S. 82.

Interessant im Zusammenhang mit »Bedeutende Objekte« ist, dass es hier zwar um Alltagsdinge geht, diese aber nun als Teil des Katalogs gleich doppelt ihrer Alltäglichkeit entzogen sind, nämlich zum einen als Teil einer »Sammlung«, wie es im Titel heißt, und als Objekte, die nun versteigert werden und damit Wert, Besonderheit und somit Schutzbedürftigkeit suggerieren und in die Nähe von Kunstprodukten rücken; zum anderen, weil sie von Shapton als Zeichen in einer narrativen Ausgestaltung genutzt werden. In beiden Ausformungen – als Teil einer wie auch immer gearteten Sammlung und als Teil einer (relativ) linearen Konstruktion eines Buches³⁷ – werden die Dinge in ein Syntagma eingebettet, das ihre Vieldeutigkeit eingrenzt und sie auf bestimmte Aspekte reduziert. Dabei bleiben sie aber immer noch offen für Konnotationen, mit dem Potenzial, innerhalb dieses Syntagmas verschiedene Geschichten erzählen zu können, für die »es weder Worte noch sonst konventionelle Erzählmodi gibt«³⁸. Susan M. Pearce fasst die besondere erzählerische Qualität von Gegenständen, vor allem von persönlichen Gegenständen, zusammen:

Objekte schweben vor den Augen der Vorstellungskraft, sie re-präsentieren dem eigenen Selbst ständig das eigene Selbst und erzählen die eigene Lebensgeschichte in einer Art und Weise, die sonst unmöglich wäre.³⁹

Diese Vorstellung, dass eine Sammlung von Objekten – vor allem, wenn es die persönlicher Alltagsgegenstände ist – das Wesen einer Person darstellen kann, macht sich Shapton zunutze. Allerdings ist die Bezeichnung der Dinge, die uns in »Bedeutende Objekte« präsentiert werden, als Sammlung zwar stimmig, wenn man von einer Auktion ausgeht, allerdings absurd, wenn man bedenkt, dass eine Sammlung normalerweise einen Zweck, ein verbindendes Thema, einen Ansatz hat. Diese Sammlung von den Überbleibseln einer Beziehung kann man eher wie detektivisch zu entschlüsselnde Spuren oder wie archäologische/ethnologische Fundstücke lesen, im Sinne einer Rekonstruktion der Handlungen abwesender Personen, allerdings ohne die historische oder kulturelle Differenz zwischen diesen Abwesenden und den Deutenden. Ulrike Vedder versucht, die Art der Narration des Katalogs zu definieren, bzw. zeigt Schwierigkeiten der Einordnung auf:

Zunächst könnte man also von einer fehlenden oder noch zu rekonstruierenden Geschichte sprechen, welche es erst zu erzählen gilt. [...] Probehalber ließe sich einerseits von einem komprimierten Erzählen sprechen, einem fragmentarischen

37 Ulrike Vedder stellt fest, dass die »Leserichtung, wenn nicht vorgeschrieben, so doch qua Nummernabfolge nahegelegt« ist (2012, S. 200).

38 Bal 2006b, S. 126.

39 Susan M. Pearce, zitiert nach ebd., S. 126.

oder elliptischen Erzählen, andererseits von einem inventarischen, akkumulierenden oder katalogischen Erzählen. Und zum dritten [...] kann von einer Annäherung an Format und Genre des Fotoromans gesprochen werden [...].⁴⁰

Betrachtet man die abgebildeten Besitzstücke, so kann man erfahren, dass Doolan eine blonde, zarte, weiße Frau ist, die Vintagekleidung und Lingerie mag, viele Hüte besitzt, verspielte Dekorationen und Karten selber bastelt, dass sie eventuell Probleme mit ihrem Gewicht hat (es gibt eine Reihe von Zetteln, auf denen sie notiert, was sie am Tag gegessen hat) und Antidepressiva nimmt (»Wellbutrin« in ihrer Kulturtasche). Morris ist etwas älter und dunkelhaarig, er mag Designerkleidung, Pyjamas, englischen Post-Punk, Fotobildbände und Gesellschaftsspiele, eventuell versucht er mit dem Rauchen aufzuhören (Nikotinpflaster in seinem Kulturbeutel) und er macht eine Therapie (hierzu gibt es Notizen auf einem Block). Beide sind literatur-, kunst- und kulturinteressiert, was sich in einer Vielzahl von Büchern, Theater- und Kinokarten zeigt. Trotz der Gegenstände hat der Text etwas von einem Briefroman, denn abgebildet sind auch viele Zettel, Notizen, E-Mails und Briefe, die einen stärkeren Einblick in das Innenleben der Figuren geben und zum Teil unkommentierte Gegenstände aufgreifen. Als Äquivalent der Stimme der Figuren sind diese Texte besonders aufschlussreich und bringen Entsprechungen wörtlicher Rede, des Dialogs, aber auch der Gedanken (z.B. in Form von Notizen, die eine Person nur für sich selbst anfertigt) in den Katalog hinein.

Auch über die Bild- oder Dingebene werden so Textelemente in den Katalog integriert. Oftmals sind Gegenstände Orte für Briefe oder Notizen. So findet sich z.B. eine Pro-und-Kontra-Liste Doolans mit Blick auf Morris, die Zweifel an der Beziehung zeigt, passenderweise in einem Sylvia-Plath-Buch – »Pros:/Reisen/Gespräche über Familie, Namen/Contra:/unsensibel/defensiv/tanzt nicht/falsches Lachen?/will keinen Hund« (BO, 1173) – oder aber der Gegenstand selbst wird zum Material für die schriftliche Kommunikation, wie Theaterprogramme mit kleinen Unterhaltungen in handschriftlicher Form oder eine Ausgabe von May Sartons Roman mit dem Titel »Kinds of Love« aus dem handschriftlich »I kinds of Love You« gemacht wurde (BO, 1049). Die schriftlichen Zeugnisse sind mal als Gegenstand abgebildet (z.B. ein mehrfach gefaltetes Blatt Papier mit einer Liste von Doolan, die sie offenbar mit sich herumgetragen hat, vielleicht in einer Jackentasche oder Ähnlichem⁴¹ [BO, 1105]), mal wird ihr Wortlaut nur zitiert. Je nach narrativer Aufgabe werden so entweder ihre Materialität und der Umgang mit ihnen stärker in den Vordergrund gerückt oder der Inhalt.

Darüber hinaus sind die Alltagsdinge auch noch anderweitig kommunikativ angelegt, weil es sich in vielen Fällen um Geschenke des Paares untereinander han-

40 Vedder 2012, S. 200.

41 Vgl. ebd., S. 207.

delt. Hier zeigt sich das Motiv, Zuneigung über Gegenstände auszudrücken, die über den Moment des Schenkens hinaus mit dem Gegenstand erinnert wird. Damit gilt für diese Geschenke oder Liebesgaben, was Günter Oesterle für das Souvenir feststellt: »Als Erinnerungsstück ist das Souvenir erstens kein ‚Sachzeuge‘, sondern eine performativ inszenierte Mischung aus Gegenstand und Imagination oder Ding und Emotion.«⁴² Shapton rekurriert auf diese »Fähigkeit der Dinge [...], von Nichtssagendem plötzlich ins Vielsagende umzuspringen«.⁴³ Diese beredten Dinge zu dekodieren, die privaten Nachrichten zu lesen und in den Intimraum der Figuren gedanklich einzutreten, rückt den Leser oder die Leserin in die Nähe des Voyeurs; eine Anspielung dazu gibt es auch in Los 1045, Alain Robbe-Grillets Roman »The Voyeur« ist eines der Bücher, die Doolan und Morris besessen haben. »Important Artifacts makes explicit the voyeurism that is always some part of the pleasure of fiction. In order to read the book, you must look through the characters' toilet bags and underwear [...].«⁴⁴ Und das ist auch die Besonderheit von Shaptons Buch (und auch der hier besprochenen Museen) im Vergleich zu anderen Formen literarischer Fiktion: Man *schaut*. Und man schaut innerhalb eines Katalogs auf Dinge, die tatsächlich existieren müssen, da sie fotografiert wurden. Die indexikalische Technik der Fotografie, die den Signifikanten immer materiell voraussetzt, intensiviert das Empfinden einer vermeintlichen Realität, das mit der Anlage des Buches als Auktionskatalog und dem Erzählen mit Dingen schon einhergeht.

Die Fotografien der Gegenstände zeigen diese für sich oder in Gruppen wie Stillleben gefasst vor einem hellen Hintergrund, wie man es von Katalogfotografien kennt. Der Gegenstand steht im Fokus, nichts anderes stört das Bild. Daneben gibt es auch Fotografien, die Doolan und Morris zeigen und eher Schnappschüsse darstellen. Diese Fotografien übermitteln entweder Stimmungen, funktionieren stärker emotional oder bilden ab, wie das jeweilige Ding im Alltag benutzt wurde, und belegen so seinen Gebrauch durch die beiden Personen. Unterschieden wird hier innerhalb der Diegese auch, wer die Fotos gemacht hat: Die Fotografien der Gegenstände als Stillleben scheinen »offizielle« Bilder des fiktiven Auktionshauses zu sein, während die Schnappschüsse und persönlichen Bilder aus der Kamera des Paares bzw. von Freunden oder Familie zu stammen scheinen (tatsächlich sind alle Fotos von Shapton und Kofotograf:innen⁴⁵ gemacht).

Umso verwirrender ist es, dass diese Unterscheidung, die anhand inhaltlicher Marker der Bilder von der Leserin/vom Leser abgeleitet werden kann, nicht einheitlich durch die Art der Abbildung getragen wird. Die Schnappschüsse der Figuren bzw. die Fotos, die die Figuren selbst gemacht zu haben scheinen, sind medial

42 Oesterle 2006, S. 25.

43 Ebd., S. 19.

44 Wilkinson 2009, S. 208.

45 Siehe Schwanecke 2012, S. 169.

noch einmal unterschiedlich gefasst: Zum einen gibt es Fotos, die als Dinge gezeigt werden, also Fotos von Fotografien, zum anderen Fotos, die als Abbildungen integriert werden. Bei Ersteren steht die Materialität im Vordergrund (siehe Abb. 18, Los 1101). Dies sind oft Polaroids oder Fotos, die als Gegenstände genutzt wurden, sodass sie z.B. mit Löchern in den Ecken abgebildet sind oder geknickt oder in einem Bilderrahmen gezeigt werden. Sie sind in der Abbildung im Katalog somit mehrfach gerahmt als Foto im Foto. Andere Fotografien des Paares werden ohne diese doppelte Rahmung gezeigt (siehe Abb. 19). Sie erscheinen nicht so stark als Dinge, sondern mehr als Erläuterungen, gewissermaßen auf Ebene des Textes. Sie befinden sich somit medial auf einer Stufe mit den Bildern der zu verkaufenden Gegenstände, auch wenn sie eine andere Kategorie von Fotos darstellen. Durch die unterschiedlichen Rahmungen bzw. Ebenen in der Diegese werden also unterschiedliche narrative Funktionen hervorgehoben.

Diese mediale Unterscheidung ist in »Bedeutende Objekte« nicht ganz eindeutig eingesetzt. Zuzanna Jakubowski schlussfolgert hieraus, dass genau dieser Aspekt der Rahmungen durch die Uneinheitlichkeit hervorgehoben und sichtbar gemacht werden soll. Besonders deutlich wird dies, wenn Abbildung und Beschreibung auseinandergehen, weil die Materialität eines Fotos textuell betont, visuell aber verneint wird.⁴⁶ Dass Shapton die Frage nach unterschiedlichen Erzählformen und medialen Ausformungen metareflexiv in den Text integriert, scheint bei dem Ansatz des Buches plausibel.

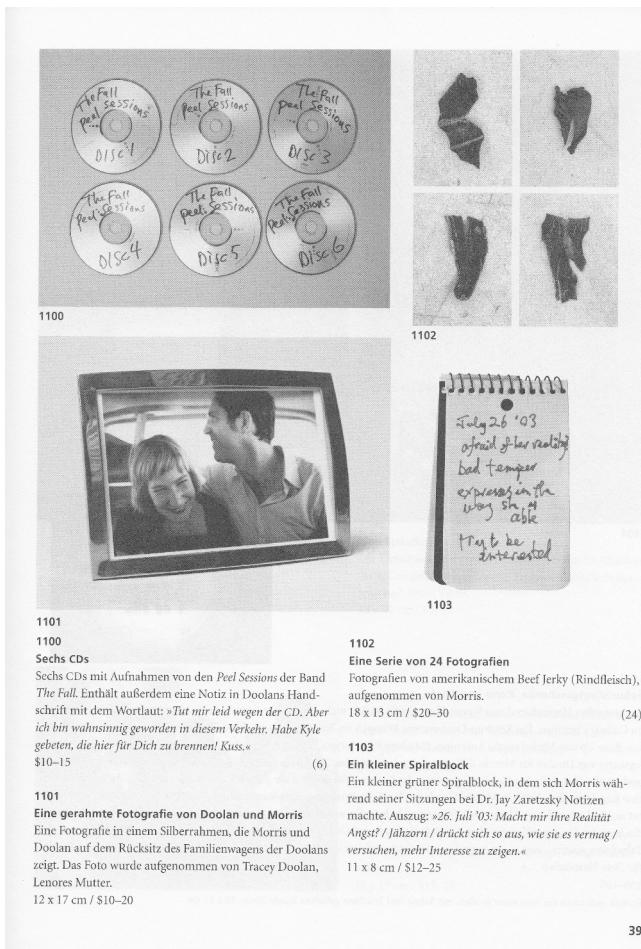
Um die Vieldeutigkeit der Dinge und auch der Fotografien – vor allem bei dem skizzierten uneinheitlichen Einsatz – einzugrenzen, bedarf es des Textes. Im Auktionskatalog dient der Text in der Regel dazu, zu benennen, worum es sich bei dem zu versteigernden Objekt handelt und besonders, um über Informationen dessen besonderen Wert herauszustellen. Friederike Sophie Drinkuth stellt grundlegend zum Auktionskatalog fest: »Diese Zusatzinformationen können sehr unterschiedlich ausfallen. Alles, was den Preis in die Höhe treiben könnte, wird präsentiert.«⁴⁷ In »Bedeutende Objekte« werden die Informationen ähnlich angelegt, allerdings nicht mit der Intention, einen ökonomischen Profit zu steigern, sondern mit der Funktion, den Leser:innen relevante Informationen zu Doolan und Morris zu ver-

46 Vgl. Jakubowski 2013, S. 140: »Thus, as lot 1252 the reader encounters a photograph of Lenore leaning against a wall. The picture overlaps with another photograph (lot 1251), but apart from this gesture it has no material quality within the layout. However, the description – telling not only the abbreviated history of the photograph, but also clearly proposing its material conditions – read: >A black-and-white photograph of Lenore Doolan. Taken by Morris. Some wear to edges. 7 x 5 in. \$ 20-30. Morris kept the photo in the sun visor of his car.«

47 Drinkuth 2003, S. 89.

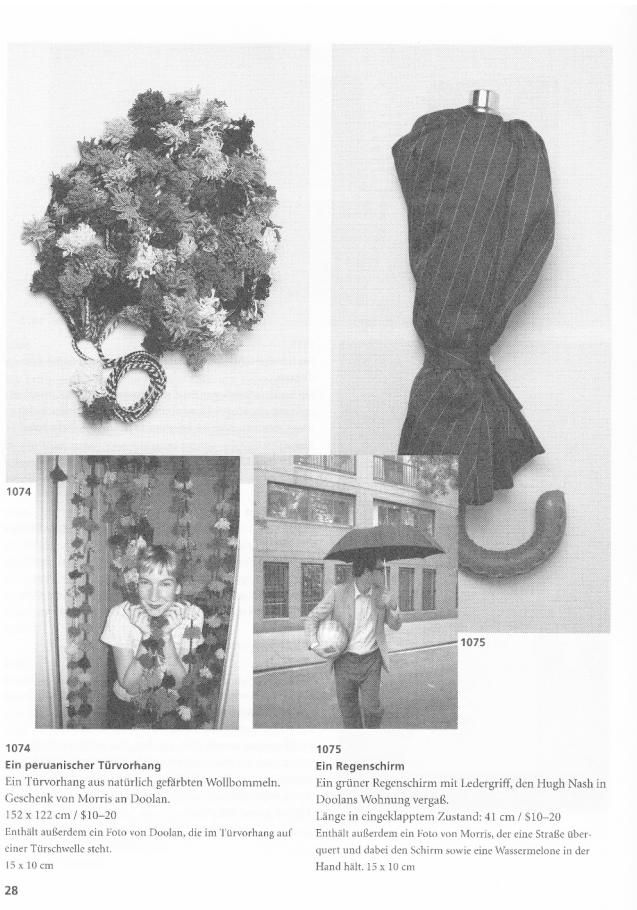
mitteln, die im Zusammenhang des Katalogs ein Fortschreiten der Handlung implizieren.⁴⁸

Abb. 18: Fotos als Gegenstände



48 Nichtsdestotrotz ist auch der Preis der zu versteigernden Dinge aussagekräftig. So verweist z.B. Wilkinson auf eine Hermès-Uhr als (vermeintlich) teuerstes Los (BO, 1307), die als Geschenk nach einem heftigen Streit die Wogen glätten soll. Dass hier ein so wertvolles Geschenk zur Wiedergutmachung gewählt wird, lässt auf die Stärke der Auseinandersetzung oder auch des Schuldgefühls schließen. Wilkinson schlussfolgert: »Hal's material generosity cannot compensate for his unwillingness to give of himself.« (2009, S. 211) Teuerstes Objekt

Abb. 19: Fotos als Kommentar, Beleg



28

Dieses Zusammenspiel von Fotografien, Dingen und Textelementen und deren jeweilige narrative Funktion wird schon zu Beginn des Buches deutlich. Relativ zu Anfang des Textes, nachdem die beiden Protagonist:innen – im Sinne einer Exposition – jeweils auf einem einzelnen Foto gezeigt wurden und eine Einladungskarte zu einer Halloweenparty im Jahr 2002 abgebildet ist, gibt es ein Foto von Doolan und Morris auf eben dieser Feier, auf der sie sich kennengelernt. Der dazugehörige Text erläutert ihre Kostüme.

im Katalog ist aber tatsächlich ein Mantel, der angeblich Maria Callas (BO, 1242) gehört haben soll, was aber Wilkinsons Schlussfolgerung keinen Abbruch tut.

1005

Ein Foto von Morris und Doolan

Ein Foto von Morris und Doolan bei der Halloween-Party von Rekha Subramanian und Paulo Vitale. Morris ist als Harry Houdini verkleidet und Doolan als Lizzie Borden. Dies ist das erste bekannte Bild, das die beiden gemeinsam zeigt. Fotograf unbekannt. Spuren von Reißnägeln an den Ecken. 10 x 15 cm./\$ 25-30 (BO, 1005)⁴⁹

Morris ist als der Zauberkünstler Harry Houdini verkleidet, Doolan als Lizzie Borden, eine Amerikanerin, die Ende des 19. Jahrhunderts des Mordes mit einer Axt an ihrem Vater und ihrer Stiefmutter angeklagt, aber durch zu viele ungeklärte Umstände freigesprochen wurde. Morris' Kostüm wird noch in einem weiteren Los kommentiert durch einen Brief von Doolans Schwester, die dies scherhaft als ein Zeichen wertet, dass er ein »Meister des Verschwindens« (BO, 1007) sein könnte, was sich im folgenden Text bestätigt, wenn er immer wieder aus Konfliktsituationen flieht, sich von Doolan zurückzieht oder sich Auszeiten nimmt. Aber auch das Kostüm von Doolan kann als Vorausdeutung gelesen werden; ihr Kostüm birgt ebenfalls Anspielungen, auch wenn diese im Text nicht explizit gemacht werden, wie Emily Colette Wilkinson feststellt. Ein zentraler Konfliktpunkt in der Beziehung der Figuren ist nämlich der Jähzorn von Doolan, der sich häufig im Zerstören von Gegenständen äußert: »Lenore is capable of dangerous rage (though her victims are objects and not people).«⁵⁰

Das Foto der beiden für sich genommen (jenseits des Katalogs) würde nicht viele dieser Informationen liefern, außer, dass hier zwei Personen, ein dunkelhaariger, weißer Mann und eine etwas jüngere blonde Frau einander zugewandt mit etwas Abstand nebeneinandersitzen, sich in die Augen schauen und anscheinend verkleidet sind. Erst der Kontext und textuelle Ergänzungen lassen es zu, das Bild einzuordnen. Über sie ist es möglich, sich quasi-detektivisch zu nähern. Das nächste Objekt, eine Serviette mit Doolans E-Mail-Adresse darauf notiert, lässt vermuten, dass die beiden sich kennengelernt haben und sich wiedersehen möchten; der Brief der Schwester und der Katalogtext, der die Kostüme benennt, liefern weitere Details; die weitergehende Lektüre ermöglicht, die Kostüme rückblickend als »sprechend« zu lesen. Natürlich sind die Lesenden schon durch den Paratext des Katalogs, durch Motto etc. mit Vorwissen versorgt, welches das Foto gezielter entschlüsseln lässt. Aber ohne diese Kontexte könnte das Bild eine Vielzahl von Situationen zweier Menschen der westlichen Welt darstellen.⁵¹ Die Dinge und auch

49 Obwohl es eigentlich keine Erzählstimme im Katalog gibt, erinnert dieser Katalogtext mit dem Wissen darüber, dass es sich um das erste Foto der beiden handelt, an einen (auktorialen) Erzähler.

50 Wilkinson 2009, S. 208.

51 Allerdings könnten die Erscheinungen der beiden Protagonist:innen in keinem Text so genau beschrieben werden wie in der Fotografie und auch die nonverbale Kommunikation und

Fotos bedürfen der Einordnung durch Text und den Kontext, sonst bleiben sie vieldeutig.⁵² Diese Vieldeutigkeit eröffnet einerseits eigene Ansatzpunkte für Leserinnen und Leser, die aktiv werden müssen, andererseits bleiben im Zusammenspiel von abgebildeten Dingen, Fotos und Texten immer auch Leerstellen, die überbrückt werden müssen. Die besondere Qualität von Dingen und Fotos in diesem Zusammenhang soll im Weiteren noch genauer betrachtet werden

Kontexte und Leerstellen

Die Dinge in »Bedeutende Objekte« verweisen auf die Beziehung der Figuren zueinander, auf Handlungen, die früher mit ihnen vollzogen wurden, auf Geschmack, Interessen, Einkommen und Bildung. Sie sind darüber hinaus Zeichen von Harmonie, Streit, Unsicherheit, von Gesundheit und Krankheit. Aber in ihrer Vieldeutigkeit lassen die Dinge als Mittel des Erzählers auch Leerstellen, sie erzeugen für sich genommen keine Kausalität, zeigen selten den Verlauf einer Handlung, sondern nur deren Produkt. Erst Kontextualisierungen durch andere fotografierte Gegenstände und Texte bewirken bis zu einem gewissen Maße Erzählungen, die trotzdem noch Leerstellen enthalten, welche in der Rezeption überbrückt werden müssen.

Besonders reduziert erscheinen Darstellungsformen, die über Abbildung und Benennung der Dinge hinaus auf jedwede Information verzichten. Hier stechen die Kulturbetul der beiden Figuren, wie sie sie für eine Venedigreise gepackt haben, besonders hervor. (BO, 1079 und 1080, siehe Abb. 20 und 21)

Die Darstellung nimmt als Doppelseite und durch die Größe der Bilder, die Anzahl der Objekte und die Länge des Textes sowie die Symmetrie des Aufbaus eine Sonderstellung im Katalog ein. Die Kulturbetul sind ein Beispiel für Katalogisierung und Inventarisierung innerhalb des Katalogs. Die fotografische Darstellung zeigt die vielen Kosmetikartikel, Medikamente und Drogeriewaren nebeneinander

Atmosphäre zwischen den Personen, die man in der Abbildung zu lesen vermeint, wäre auch nicht eins zu eins übersetbar. Zu den medialen Besonderheiten von Text und Bild im Vergleich und ihrem direkten Verhältnis von »Komplementarität« gegenüber »Redundanz« oder »Dominanz« siehe Rentsch 2010, S. 48ff.

52 In diesem Sinne wäre die Feststellung Schwanekes, dass die Fotografien den Großteil an relevanten Information für die Geschichte liefern, zu diskutieren. »But despite the significance of the verbal information, photography remains the dominant medium in Shapton's narrative. Both paradigmatically and syntagmatically, photographs provide the bulk of information necessary for recipients to (re)construct the past love story, to infer narrative schemas.« (2012, S. 170) Vielmehr als eine Art Konkurrenz zwischen den Medien zu betonen, würde ich vorschlagen, sie eher im narrativen Zusammenspiel als Katalog zu betrachten, in dem sie jeweils eine spezifische und damit berechtigte Funktion einnehmen. Die Fotos sind zwar dominanter in der Erstwirkung, aber Informationsgehalt und ästhetischer Gehalt werden in beiden Medien beigesteuert.

Abb. 20: Doolans Kulturtasche



1079

1079

Eine Kosmetiktasche mit Inhalt

Ein Kulturtbeutel mit Kosmetika. Die gestreifte Tasche von Henri Bendel enthält eine Auswahl an Make-up, Toilettenartikeln und Kosmetika. Inhalt: Lippenstift von Chanel, Farbton »Sweet Nature«; ein Abdeckstift von Clinique Neutral Fair; eine Tube Dr. Hauschka Rosencreme; eine Tube Feuchtigkeitscreme der Marke Kiss My Face; ein Lippenstift von Dr. Hauschka im Farbton Nr. 4; zwei Nagellackfläschchen, eines von OPI im Farbton »Did Somebody Say Party?« und eines von Essie im Farbton »The Way We Wer«; Rouge von Nars im Farbton »Turkish Red«; Mascara von Revlon; ein flüssiger Konturenstift aus der Serie Colorstay von Revlon; zwei Haargummis mit Kugeln; ein Haargummi; 54 Haarklammern; eine Tube Antihelios W Gel mit Lichtschutzfaktor 40 von La Roche-Posay; ein kleiner Tiegel Vaseline; zwei Streichholzbriefchen, eines aus dem Odeon, das andere vom Union Square Café; ein verschreibungspflichtiges Fläschchen Wellbutrin; ein verschreibungspflichtiges Fläschchen Lorazepam; vier o.b.-Tampons; ein verschreibungspflichtiges Fläschchen Rhinocor Aqua Nasenspray; in verschreibungspflichtiges Fläschchen NasoneX-Nasenspray; eine kleine Probe Cromolyn-Augentropfen; eine Tube verschreibungspflichtige Tacrolimus-Salbe; eine Flasche OXY Lotion; ein Nuvaring-Vaginalring in Folie; ein kleines Döschen Aspirin von Bayer; ein Perlenarmband; ein Salbei-Deodorant von Weleda; eine kleine Flasche Heinz Ketchup; ein Fläschchen Clear Eyes-Augentropfen; eine Flasche Elixir leave-in Conditioner von Aveda; ein Nagelknipser; eine Pinzette von Ms. Manicure; ein Labello; einmal Zahnsiede von Oral-B; eine Plastikzahnburste; zwei Kondome von Lifestyles; ein Paar Ohrringe; eine Sicherheitsnadel; vier Haarspangen; ein Ring aus falschem Perlmutt; ein Vintage-Plexiglasring aus den Sechziger; eine Tube Hydrocortison; eine Tube Ringelblumencreme von Jurlique; eine Mohnhilume aus Filz; ein Flakon »Eva«-Parfüm der Marke Santa Maria Novella.

\$40-55

30

aufgereiht, kein Stück berührt oder verdeckt das andere. Der Text stellt eine reine Liste des Abgebildeten dar, er benennt und zählt auf; es gibt keine kausalen Verknüpfungen, keine Ausführung, keinen Kommentar. So aufgereiht wirken die Dinge besonders stillgestellt, künstlich, nicht als Teil von Leben und Handlungen, sondern erfassbar, separiert. Damit erfüllen sie eines der wichtigsten Ziele von Listen und Katalogen: Überschaubarkeit und Überblick zu vermitteln und nichts zu vergessen. Umberto Eco, der sich mit textuellen wie visuellen Listen beschäftigt hat, stellt die Liste, die Aufzählung, den Katalog als Versuche, die Welt handhabbar zu machen, in den Kontext potenzieller Unendlichkeit, besonders bei Listen im

Abb. 21: Morris' Kulturtasche



1080

1080

Ein Herrenkulturbetuel mit Inhalt

Ein schwarzer Kulturbetuel mit drei Reißverschluss-Fächern von Prada. Inhalt: eine kleine Tube Colgate-Zahnpasta; drei Zahnbürsten; eine Schachtel Tri-X400 120-Filme von Kodak; ein Fläschchen Melatonin; ein Deo aus der Serie Clinique Skin Supplies for Men; ein Fläschchen Aloe Vera und Oatmeal Hand- und Körperlotion von Kiehl's; ein Fläschchen Ultra Facial Feuchtigkeitscreme von Kiehl's; ein Döschen Tabletten gegen Übersäuerung von Ayurvedic Prescriptives; ein Döschen Ginkgo Biloba-Kapseln von Jarrow; ein Eau de Cologne von Helmut Lang; ein Fläschchen Echinacin von Herb Pharm; eine Creme gegen Sonnenbrand von Neissons; ein Döschen Metagenics Somnolin-Pillen; ein blaues Feuerzeug von BIC; ein blauer Wegwerfrasierer von Gillette; ein elektrischer Rasierapparat von Eltron; eine Packung Alka Seltzer; ein Fläschchen Tylenol PM; drei Pflaster; ein Kondom von Avanti Durex; zwei Kondome von Durex; ein kleiner Tiegel Tiger Balm; ein Fläschchen Pepto-Bismol; zwei Tuben Neosporin; eine Tube CVS Antibiotik-Salbe; ein Fläschchen Euphrasia Tinktur gegen Augeninfektionen von Neals Yard Remedies; eine Dose Altoids (Pfefferminzbonbons); eine Schachtel Simply Sleep; zwei Schachteln Tylenol PM-Kapseln; drei Pflaster von NicAssist; ein Pflaster von NicoDerm CQ; ein Tiegel Apricot-Aloe-Augenöl von Jo Malone; ein Kugelschreiber aus dem Hotel Intercontinental; ein kleines Cederetui mit zwei kleinen Halbedelsteinen; ein Kugelschreiber aus dem Elot Hotel; ein Kugelschreiber aus dem Palace Hotel in San Francisco; eine Schachtel Strepisil; ein Streichholzbriefchen aus dem Hotel Château Marmont; ein Business-Class-Etui von Ozwald Boateng; zwei Euro und 10 Cent; ein Metroticket; eine Packung Eboost Nahrungsergänzung; zwei Packungen Dramamine; ein Döschen mit Ohrentropseln von Quies; ein Fläschchen Sine; vier Packungen Wellness Essentials for Men von Metagenics; eine rote Zahnbürste mit Verpackung von Philippine Airlines; eine zusammengefaltete Notiz auf liniertem Papier in Doolan's Handschrift, Wortlaut: »Braunes Bikinioberteil im Regal über dem Safe.«

\$40–55

31

rituellen Sprechen. »Die Furcht, nicht alles sagen zu können, befällt einen nicht nur angesichts von unendlich vielen Namen, sondern auch von unendlich vielen Dingen.«⁵³ Sehr lange Listen implizieren Unendlichkeit. Auch die textuelle Liste erscheint in diesem Fall, als könne sie noch endlos weitergehen, eine Litanei aus Marken; und auch inhaltlich würden einem wohl noch einige Dinge einfallen, die in diese Reihung der Kulturgegenstände gehören könnten. Die Bilder allerdings wirken durch ihre klare Rahmung und die Anordnung der Gegenstände innerhalb

dieser Rahmung geschlossener, abgegrenzter gegen eine Weiterführung. Sie verweisen auf die dargestellte Reihe als »prinzipiell endlich«, als ein »Set, das sich vollständig aussprechen oder anschreiben lässt«.⁵⁴

Die dargelegten Gegenstände scheinen als Dinge der Körperpflege noch einmal einen besonderen Intimraum der Figuren zu erschließen. Lesend und schauend »durchwühlt« der Leser oder die Leserin somit das private Zeug anderer Menschen. Die Implikationen des Voyeurismus sind allgegenwärtig – Verhütung, Krankheiten, Menstruation, Eitelkeiten, man muss in diesen Intimraum eintreten, will man die Lose genauer betrachten, um das Buch zu lesen, auch wenn die beiden Bilder zunächst einmal recht nüchtern wirken. Beim Inhalt der Kulturtaschen fällt auf, dass man neben hochpreisigen Markenprodukten (Chanel, Clinique, Prada) auch Naturkosmetik und günstigere Produkte finden kann sowie Schmuck bei Doolan, Filme und Andenken an Städte bei Morris und bei beiden viele Medikamente. Morris versammelt erstaunlich viel unterschiedliche Medizin in seiner Tasche (das ständige Reisen ist Teil seines Berufes – er muss auf Reisen funktionieren), bei Doolan fällt ein Antidepressivum auf. Bei nur flüchtiger Rezeption (die bei der übersichtlichen Präsentation durchaus funktioniert) kann die Doppelseite relativ schnell als Zeichen für die Reise der beiden Figuren wahrgenommen werden. Dann fällt vielleicht am ehesten die visuelle und textuelle Parallelität der beiden Lose auf sowie die Genderspezifität der Gegenstände, die auch ohne Text zuordnen lassen, welcher Kulturbetuel Doolan und welcher Morris gehört.⁵⁵ Beim genaueren Blick zeigt sich, dass obwohl die Dinge nüchtern und neutral erscheinen, sie doch narratives Potenzial besitzen: Warum reist Morris mit so viel Medizin? Ist es einfach ein Zeichen dafür, dass er häufig unterwegs ist, oder ist er ein wenig hypochondrisch? Wieso benötigt Doolan Stimmungsaufheller und Beruhigungsmittel? Was macht eine kleine Flasche des typisch amerikanischen Heinzketchups in ihrem Kulturbetuel?

Gewichtiger als die Informationen zur Charakterisierung der Figuren scheinen aber hier zum einen das Spiel mit Öffentlichkeit und Privatheit zu sein, das dazu führt, dass der Leser oder die Leserin sich vielleicht selbst in einer voyeuristischen Neugier entlarvt, zum anderen der »Effekt des Wirklichen«⁵⁶, den die Dinge für die Rezeption besitzen können. Die Markennamen der Kosmetika, die der Medikamente und ihrer Wirkstoffe, die es laut Ulrike Vedder »wiederzuerkennen und einzuordnen gilt«⁵⁷, entstammen der Realität. Sie verweisen auf die-

54 Mainberger 2003, S. 10.

55 Generell wäre ein stärkerer Blick auf Genderaspekte der Dinge, Maskulinität und Femininität sowie Geschlechterkennzeichnungen und -zuschreibungen, die sich den Gegenständen entnehmen lassen, ebenfalls interessant.

56 Vedder 2012, S. 206.

57 Ebd.

sen Raum außerhalb der Fiktion und bieten somit auch für Leserinnen und Leser ein hohes Identifikationspotenzial.⁵⁸ Diese Realitätseffekte werden noch gesteigert durch das Medium der Fotografie, die als indexikalische Technik ihren Referenten immer tatsächlich voraussetzt, sodass sie laut Barthes eine »Emanation«⁵⁹ desselben darstelle und aus dessen Anwesenheit durch einen physikalischen Prozess hervorgegangen sei. In diesem Sinne verweist der Katalog, unterstützt noch durch seine reale Anmutung, auf ein Außerhalb der Fiktion. Gesteigert wird dieses Wissen, dass die Gegenstände tatsächlich existier(t)en, durch den Einbezug von diversen Büchern, Filmen, Kunstwerken und Künstlern sowie Marken in anderen Losen, die jeweils eigene Verweisräume eröffnen, wenn man sie vielleicht als Leserin oder Leser selbst kennt und die damit auch Anknüpfungspunkte an die eigene Lebenssituation bieten. Über die Realitätsnähe dieser Lose kann noch einmal das Gefühl des Voyeurismus verstärkt werden. Christine Schwanecke folgert: »So spielt ›Important Artifacts‹ mit [...] narrativen Strategien, welche die Rezipientenschaft zum einen an die Charaktere binden und sie – zum anderen – im nächsten Moment als Voyeure entlarven.«⁶⁰ Durch die allzu lakonische Form der Darstellung der Kulturbeutel ist diese Rezipientenschaft besonders gefordert. Sie kann versuchen, fehlende Verknüpfungen inhaltlicher und kausaler Art zu bilden, sie kann aber genauso auch nur einen Blick auf die abgebildeten Dinge werfen – in jedem Fall wird sie sich aber in irgendeiner Form mit Wiedererkennungen und eignen Positionen auseinandersetzen müssen.

Neben den direkten Kontexten der aneinander angrenzenden Dinge, Fotografien und Texte spinnen sich auch durch das Buch hindurch Verbindungen; so z.B. in Zusammenhang mit Los 1119 »Salz- und Pfefferstreuer in Dackel-Form« (siehe Abb. 22). Über den direkten Kontext werden Salz- und Pfefferstreuer als Weihnachtsgeschenk von Morris' Mutter an Doolan ausgewiesen. Die Erläuterung lässt vermuten, dass auch andere Porzellanhunde im Buch, wie eine Hundekanne, »Made in Scotland«⁶¹ (BO, 1269) und die beiden Pudelfiguren (BO, 1181), die auch auf dem Titelcover abgebildet sind, Geschenke seiner Mutter sind. Eben diese Pudelfiguren führen zu einem Streit zwischen Doolan und Morris: Doolan möchte einen Hund, Morris nicht, ein Thema, das in verschiedenen Losen immer wieder durchscheint. Aus anderen Objekten geht hervor, dass die Beziehung zwischen Doolan und der Mutter ihres Freundes nicht harmonisch ist. Ein Brief von Doolans Schwester Ann

58 Zur Identifikation siehe Schwanecke 2014, S. 202.

59 Barthes 1985, S. 90.

60 Schwanecke 2014, S. 202.

61 Die Herkunft der Protagonist:innen wird nicht explizit genannt. Aus verschiedenen Losen lässt sich aber ableiten, dass Morris aus Großbritannien stammt und Doolan aus Kanada. Die besondere Hervorhebung, dass die Teekanne in Schottland produziert wurde, in einem ansonsten sehr knappen Beschreibungstext zu Los 1269, verweist auf Morris' Herkunft und den Wohnort seiner Mutter.

Abb. 22: Salz- und Pfefferstreuer



1117

Ein kleiner Weihnachtsbaum
Ein kleiner künstlicher Weihnachtsbaum, mit Kunstschnee besprüht.

Höhe 33 cm / \$12–20

1118

Eine Weihnachtskarte
Eine Karte von Doolans Eltern. Adressiert an »Howard & Lenore«.
18 x 10 cm / \$15–25

1119

Salz- und Pfefferstreuer in Dackel-Form
Ein Paar Salz- und Pfefferstreuer in Dackel-Form. Ein Geschenk von Morris' Mutter an Doolan. Unbenutzt.
Länge 8 cm / \$10–20
Nachdem Morris seiner Mutter erzählt hatte, dass Doolan Hunde liebt, ließ sie es sich nicht nehmen, Doolan an Feiertagen und Geburtstagen mit Hunde-Devotionalien zu bedenken.

45

mit dem Wortlaut »Das Abendessen mit seiner Mutter klingt ja wie ein Albtraum. [...] Hat Hal dich wenigstens verteidigt ...?« (BO, 1165), sowie ein Brief der Mutter an Morris (BO, 1167) und eine Kolumne von Doolan mit Anspielungen: »Eine Frau, die reich, dunkel und bitter ist, kann ziemlich einschüchternd sein – ein Kuchen mit denselben Eigenschaften aber ziemlich lecker ...« (BO, 1168) verdeutlichen dies. So mit erinnern nachfolgende Hundefiguren intra- und extradiegetisch immer auch an grundsätzliche Probleme innerhalb der Beziehung: Sie sind (Ding-)Symbol für Konflikte und die unterschiedliche Lebensplanung der Protagonist:innen (und in diesem Sinne sicher bewusst für das Cover gewählt).

Dass Salz- und Pfefferstreuer »unbenutzt« (BO, 1119) sind, verdeutlicht noch einmal mehr die distanzierte Beziehung zur Schwiegermutter, zeigt aber auch ein weiteres Erzählprinzip bzw. weitere Assoziationsauslöser des Buches: die Verneinung, in Form von Durchgestrichenem, Ausgelassenem, nicht Benutztem und Zerstörtem. Je nach Zusammenhang können zwei nicht eingelöste Kinokarten (BO, 1016) darauf verweisen, dass einer der Partner den anderen versetzt hat oder sie sich so gut unterhalten haben, dass sie das Kino auslassen konnten bzw. dass sie etwas Besseres vorhatten. Da besagte Kinokarten relativ zu Anfang des Katalogs und der Kennenlernphase der Protagonist:innen angesiedelt sind, scheint Letzteres plausibler. Die Leserin/der Leser wird zu einer »konjunkturale[n] Haltung«⁶² herausgefordert, angeregt von den Dingen selbst, das zu erzählen, was passiert sein mag. Bei einer Restaurantquittung (BO, 1320) allerdings, auf der die letzten beiden Posten, die Hauptgerichte, storniert wurden, scheint ein Streit, der das Essen unterbricht bzw. abbricht, der Grund für die Auslassung zu sein. Angrenzende Lose legen nahe, dass Morris beruflich in Indien war und diesen Aufenthalt dort freiwillig um zwei Monate verlängerte (was er in einer E-Mail mitteilt) und damit auch Doolans Geburtstag verpasste. Das Essen am 29. August 2006 scheint ihr Wiedersehen zu markieren. Und ein Brief von Doolans Schwester, das folgende Los, beginnt mit den Worten »Nun ja, Streit ist immer schlimm.« (BO, 1321) Somit werden über den Kontext die Vermutung eines Streits als Grund für den abgebrochenen Restaurantbesuch bestätigt und auch das Motiv für eine Auseinandersetzung angelegt.

Dass der Verweis auf Nichtbenutzung ungeheures narratives Potenzial besitzt, zeigt auch die »Kürzestgeschichte«⁶³, die Ernest Hemingway zugeschrieben wird und auf die im Zusammenhang mit »Bedeutende Objekte« immer Bezug genommen wird, weil das Prinzip eben dieser Leerstelle ein Ähnliches ist: »[F]or sale: baby shoes, never worn.«⁶⁴ Shapton selbst bringt diese Geschichte in einem Interview ins Spiel und beschreibt in diesem Zusammenhang ihr Projekt einer komprimierten Erzählung: »[H]ow can I say the big things in the shortest amount of space?«⁶⁵

Ein weiteres Beispiel für räumliche Reduzierung und eine weitere Form der Verneinung durch Auslassung bzw. eine Zurücknahme durch Durchstreichungen ist eine Notiz auf einem Imbissflyer.

1277

Eine Notiz auf einem Flyer von einem Takeaway-Imbiss

Eine Notiz in Doolans Handschrift, festgehalten auf der Rückseite eines Flyers von einem Takeaway-Imbiss. Wortlaut: »H—HAB MICH AUSGESPERRT! 21 UHR—ICH

62 Vedder 2012, S. 200.

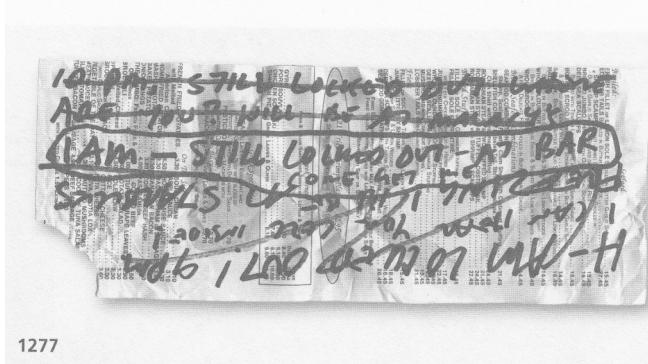
63 Ebd., S. 203.

64 Ferri 2009. www.bookslut.com/features/2009_04_014308.php.

65 Ebd.

HÖRE DRINNEN DEIN HANDY KLINGELN! BITTERKALT! BIN BEI STARBUCKS/22
 UHR. IMMER NOCH AUSGESPERRT. WO STECKST DU BLOSS? BIN BEI MALACY's/1
 UHR – IMMER NOCH AUSGESPERRT. BIN IN DER BAR. KOMM UND HOL MICH
 AB.« 25 x 10 cm / \$ 10-15 (BO, 1277)

Abb. 23: Kommunikation auf einem Imbissflyer



Doolan, die sich ausgesperrt hat, versucht mit den Botschaften auf dem Flyer, den sie anscheinend gerade zur Hand hat, Kontakt zu Morris aufzunehmen. Dass sie diese (einseitige) Kommunikation über Durchstreichungen mehrfach aktualisiert, weil Morris sie anscheinend nicht liest, macht es möglich, ihren Gedankenprozess nachzuvollziehen, und bringt eine Zeitlichkeit in das Erzählen mit Bildern und Dingen, die sonst schwer zu erzeugen ist.

Lenore's note [...] – written [...] in permanent marker and a bold, scrawling style uncharacteristic of Lenore; her increasingly blunt diction – express her impotent rage toward Hal with a breathtaking intensity. Shapton's technique allows her to fix fleeting temporal moments and emotional states in the material world.⁶⁶

Als Abbildung von Schrift, die im Buch häufig vorkommt, stellt das Foto einen Hybrid aus Bild und Text dar. Wie Wilkinson darlegt, zeigen sowohl die Textelemente über die Wortwahl und Grammatik als auch der Duktus ihrer Handschrift, der in der Abbildung verdeutlicht werden kann, Doolans Ungeduld und Ärger. Obwohl die Abbildung des Flyers auf einen Blick rezipiert werden kann, implizieren die Durchstreichungen (verstärkt durch die Zeitangaben) eine Entwicklung. Damit erfüllt der Flyer die Kennzeichen, die Stefanie Rentsch für einen weit gefassten Narrationsbegriff zusammenfasst: »[D]ie Merkmale der zeitlichen Konsekution und

66 Wilkinson 2009, S. 211.

der wahrnehmbaren Handlungen oder Situationsveränderungen im Sinne einer Kausalverkettung von Ereignissen.⁶⁷

Ähnlich, aber durchaus positiver funktioniert ein Los zu Beginn, eine kurze Notiz von Doolan an Morris auf Hotelbriefpapier: »Besuch mich in Zimmer 1045. Kuss, L« (BO, 1027). Auf einem zusätzlichen Umschlag wird Doolans Suche nach den richtigen Worten gezeigt, es stehen durchgestrichen »Komm in Zimmer 1045«, »Bin in Zimmer 1045« und zwei weitere Variationen der Bitte, sie im entsprechenden Hotelzimmer zu treffen, auf dem als Schmierpapier nun eigentlich zu Müll gewordenen Umschlag – eine Begegnung, die nicht nur über die Sorgfältigkeit in der Wortwahl der Einladung, sondern auch wieder über den Kontext als erste gemeinsame Nacht des Paares vermutbar ist.

Bilder und Abbildungen an sich können nicht verneinen, sie zeigen positivistisch, was da ist. Stefanie Rentsch verweist in ihrem Text zum hybriden Erzählen auf den Filmemacher Sol Worth, um die »Unfähigkeit von Bildern, Negationen zum Ausdruck zu bringen«⁶⁸, zu verdeutlichen: »[P]ictures can't say ain't.«⁶⁹ Über die Abbildung von Schrift, Durchstreichungen oder andere Zeichen kann diese Möglichkeit allerdings in das Bild überführt werden. Eine andere, indirektere Variante der Verneinung integriert Shapton über die inhaltliche Ebene: die Abbildung von Kaputtem oder Zerstörtem. So werden im Katalog zum Teil zerstörte Dinge zum Verkauf angeboten oder auf Demoliertes verwiesen. Ziemlich zu Ende des Textes wird ein zerbrochener Geräuschgenerator (»Sleep Sound«) gezeigt, der zugehörige Text beschreibt ihn, »als hätte jemand mit einem Hammer draufgeschlagen« (BO, 1306). Ansonsten gibt der Text aber keine Erläuterung, außer, dass der Geräuschgenerator, der beim Einschlafen helfen soll, Morris gehörte. Dieses Los wird gerahmt von zwei weiteren Losen, die verdeutlichen, dass Doolan glaubt, schwanger zu sein und Morris auf die Nachricht reagiert, indem er zu einem Auftrag verschwindet, ohne dass das Paar miteinander gesprochen hat. Das folgende Los zeigt eine Hermès-Uhr, eines der teuersten Stücke im Katalog, die anscheinend ein Entschuldigungsgeschenk darstellt und deren zugeordneter Text gleichzeitig offenbart, dass Doolan entweder nicht schwanger war oder das Kind verloren hat: »Diese Uhr hier ist für Dich, als Entschuldigung, und auch, wenn es dieses Mal nicht sein sollte – vielleicht klappt es beim nächsten Mal? In Liebe, Hal.« (BO, 1306) Dass mit dem Soundgenerator ein zerstörter Gegenstand zum Verkauf steht, scheint zunächst einmal absurd und vermittelt noch einmal Shaptons Spiel mit der Bedeutung, aber auch der Aussagekraft von Objekten; das Los 1306 hat aber eine wichtige Funktion auf der Erzählebene bzw. vermittelt Informationen auf mehreren Ebenen: Zum einen zeigt es zwar für sich genommen keine Handlung, aber das

67 Rentsch 2010, S. 51.

68 Ebd., S. 48.

69 Sol Worth zitiert nach ebd., S. 48.

Endprodukt einer Handlung an, von dem diese abgeleitet werden kann. Zum anderen verweist es – verstärkt durch Text und Kontext – inhaltlich wieder auf einen Streit und eine Zuspitzung der Probleme in der Beziehung der Protagonist:innen. Des Weiteren steht es auch im übertragenen Sinn für den Zustand der Beziehung:

The symbolism of the smashed white noise machine is brilliant: the willful and violent destruction of a device designed to soothe someone to sleep – a shattering wake-up call for Hal, and a call that seems to come too late, or to call to a man who does not want to wake up.⁷⁰

Subtiler funktioniert die ›Geschichte‹ eines Suppentopfes. In zwei aufeinanderfolgenden Losen führen Mooris und Doolan auf To-do-Listen jeweils auf, einen neuen Suppentopf zu kaufen. Doolans Eintrag besagt: »Wäsche abholen/Dr. Zilkha 230/Papier für Ann/Tee/[...] neuer Suppentopf/Ich glaube, ich hasse Hal.« (BO, 1249) Und Morris' Liste versammelt: »Bananen/Toilettenpapier/Criterion/Jason MPRC/neuer Suppentopf.« (BO, 1250) In beiden Fällen erscheint der Eintrag recht unscheinbar zwischen Aufgaben, Unternehmungen und Einkaufsvorhaben, nur Doolans emotionaler Schluss lässt aufhorchen. Als Leserin oder Leser ist man dazu angeregt, die Geschichte des Suppentopfs selbst zu rekonstruieren bzw. zu erzählen. Eine Schlussfolgerung wäre, dass Doolan im Streit den Suppentopf zerbrochen hat – man weiß zu diesem Zeitpunkt, dass die Food-Kolumnistin Dinge in Wut zerstört, und sie ist diejenige, die bevorzugt und berufsbedingt mit Küchenartikeln hantiert –, sich aber anscheinend beide verantwortlich fühlen für die Geschehnisse, sodass sie unabhängig voneinander entscheiden, den Topf zu ersetzen. Es gibt eine Vielzahl solcher Szenen im Katalog, die im Sinne des konjunkturalen Lesens nach Vedder erst im Kopf der Leser:innen zu einer Geschichte werden, und je nachdem, was man bemerkt bzw. was ins Auge fällt, wird die Geschichte von Doolan und Morris unterschiedlich wahrgenommen und aktiv mitproduziert.

An wenigen Stellen laufen Text- und Bildebene auch auseinander, sodass Kontexte widersprüchlich werden, was in der Rezeption wiederum narratives Potenzial entfachen kann. Zu einer Reise nach Venedig gibt es eine Reihe von zu versteigerten Gegenständen, darunter auch vier Fotografien des Paares: harmonische Urlaubsschnappschüsse (BO, 1086). Das Paar wirkt auf ihnen fröhlich und vertraut. Die Notizen der beiden, die in vorhergehende und folgende Lose integriert sind, zeigen ein weniger positives Bild, da es bei beiden eher darum geht, Aspekte aufzulisten, die ihnen am anderen missfallen oder eine grundsätzliche (Miss-)Stimmung der Reise darzustellen. Doolan schreibt z.B.: »Kaffee/Pane/Spaghetti Carbonara mit Anchovies/[...] Muss meine Kolumnen schreiben/Hab unter der Dusche geweint/H simst, trinkt und raucht die ganze Nacht auf dem Balkon.« (BO, 1088)

70 Wilkinson 2009, S. 210f.

Die Widersprüchlichkeit der beiden medialen Formen macht zum einen die Partikularität und Momenthaftigkeit von Abbildungen deutlich – seien sie fotografischer oder textueller Form. Dabei scheint die Funktion der jeweiligen Aufzeichnungsform ihren Inhalt maßgeblich mitzugestalten, vor allem die Frage nach Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit sowie Privatheit und Öffentlichkeit der jeweiligen Umgangsformen mit den Aufzeichnungen scheint relevant: Die Fotos, hier als ein Ausdruck von Selbstdarstellung, vermögen die Situation abzubilden, wie man sie erinnern möchte. Sie sind auf Dauerhaftigkeit angelegt, als das, was den Augenblick weiterträgt. Die Notizen sind eher für den Moment gedacht, als Gedankenstütze, als punktuelle Selbstreflexion, die sich nach kurzer Zeit selbst überlebt haben und dann nur noch Müll werden. Somit können sie auch Ort für sehr private Gedanken in Form eines kurzen Erfassens momentaner emotionaler Zustände sein, die tagebuchartig funktionieren und bei Doolan mit zu erledigenden Aufgaben (hier z.B. der, ihre Kolumne zu schreiben) und dem am Tag Gegessenen verknüpft werden. Als Teil des Katalogs und als zu versteigernde Objekte werden sie nun gegen ihre Funktion archiviert und damit auch öffentlich.

Die unterschiedlichen Aussagen in Bildern und Text verweisen auf das Fragmentarische jeder Form von Abbildung der Realität, die immer nur einen zeitlichen und räumlichen Ausschnitt der Wirklichkeit darstellen kann. Das gilt besonders für die Fotografie mit ihrer spezifischen Form der Rahmung und ihrer tendenziell eher räumlichen als zeitlichen Aussageform.⁷¹ Dass das Bewusstsein eines Fotomoments und die Anwesenheit der Kamera auch auf die abgebildete Situation einwirken, ist in der Theorie vielfach behandelt. Roland Barthes formuliert z.B. aus der Perspektive des fotografierten Subjekts: »Sobald ich [...] das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine ›posierende‹ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im Voraus zum Bild.«⁷² Und Susan Sontag bezeichnet Fotografien immer als Bruchstücke bzw. Atomisierung der Wirklichkeit.⁷³ Die Urlaubsfotografien können somit zum einen als Idealisierung gelesen werden, als die solche Fotos meist auftreten, gleichzeitig aber auch als positive Momentaufnahmen, die von Unstimmigkeiten und Unsicherheiten flankiert werden. Als diese Momentaufnahmen können sie ebenfalls wieder narratives Potenzial entwickeln, wie Werner Wolf ganz allgemein für Bilder festhält:

Selbst ein Einzelbild, das im Grunde nur eine Momentaufnahme eines Geschehens darstellen kann, vermag so viel über Suggestionen und Appelle an Weltwissen und historische Konventionen vermitteln, dass es zur zeitlichen Ausweitung

⁷¹ Siehe hierzu die Unterscheidung Lessings, der den ›Raum‹ der Malerei zuordnet und die ›Zeit‹ der Literatur (2006, S. 129).

⁷² Barthes 1985, S. 18f.

⁷³ Vgl. Sontag 2016a, S. 28.

des Dargestellten in eine Vergangenheit und (mögliche) Zukunft und darüber hinaus – unter Einbeziehung von Kausalität und Teleologie – zur Narrativierung anregt.⁷⁴

Man könnte ergänzen: besonders im Fall der Konventionalität von Urlaubsfotografie. In diesem Sinne wäre die Geschichte, die die Fotografien erzählen können, eine andere als die, die der Text präsentiert. Fotos und Text scheinen somit miteinander zu konkurrieren: Die Fotos sind auf den ersten Blick dominanter, weil sie unmittelbarer und gleichzeitiger wahrgenommen werden können, aber der Text prägt und verändert nachdrücklich den Eindruck, den die Fotos hervorrufen. Insgesamt entsteht somit ein ambivalentes Bild der Beziehung der Protagonist:innen.

Geschmack

Das Erzählen im Katalog lässt Leerstellen. Für sich genommen bleiben die abgebildeten Dinge und Fotos in »Bedeutende Objekte« vieldeutig. Sie benötigen Text und Kontext, um Teil einer linearen Erzählung zu werden. Aber es gibt einen Aspekt, der den materiellen Objekten vorbehalten ist, ob im Katalog oder im Museum: das Zeigen, und damit auch das Zeigen von Ästhetik oder Geschmack ihrer Besitzer:innen.

Der Geschmack als ästhetisches Urteil ist ab dem 18. Jahrhundert nicht mehr eine rein visuelle Angelegenheit, sondern zu einer zentralen gesellschaftlichen Kategorie geworden.⁷⁵ Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein überwiegt die Vorstellung, dass Geschmack oder Geschmackserziehung an moralische und soziale Werte geknüpft ist.⁷⁶ In diesem Sinne existiert immer noch eine Vorstellung von »gutem«, von »richtigem« Geschmack, auch wenn mittlerweile durch Camp und Kitschart der vermeintlich schlechte Geschmack zum guten avancieren kann. Auch über das moralische Urteil hinaus sind Gruppenprozesse an die Kategorie Geschmack geknüpft. So beschreibt die Soziologin Monika Kitzmöller »Geschmack als Mittler«⁷⁷ und benennt eine Korrelation zwischen einem ähnlichen Geschmack und Zueinander-hingezogen-Sein.⁷⁸ Auch Pierre Bourdieu, auf den sich Kitzmöller zum Teil bezieht, attestiert dem Geschmacksurteil eine emotionale und unbewusste Ausrichtung:

Der soziale Instinkt spürt seine Anhaltspunkte in dem System von Zeichen auf, die – unendlich redundant aufeinander bezogen – jeder menschliche Körper an

74 Wolf 2018, S. 190.

75 Vgl. Holten 2011, S. 17.

76 Vgl. ebd., S. 21.

77 Kitzmöller 2004, S. 19.

78 Vgl. ebd.

sich hat: Kleidung, Aussprache, Haltung, Gang, Umgangsformen. Unbewußt registriert, begründen sie »Antipathien« und »Sympathien« noch die scheinbar spontansten »Wahlverwandtschaften« beruhen immer auch auf dem unbewußten Entschlüsseln expressiver Merkmale, deren jeweiliger Sinn und Wert sich nur aus dem System ihrer klassenspezifischen Varianten erschließt [...].⁷⁹

Der Geschmack wird als ein wichtiges Kriterium beim Kennenlernen angenommen: »Der Geschmack paart die Dinge und Menschen, die zueinander passen, die aufeinander abgestimmt sind, und macht sie einander verwandt.«⁸⁰ Aber auch am Verlauf einer Beziehung ist er laut Bourdieu beteiligt, indem er Harmonie stiftet und gleichzeitig durch »Akkulturation«⁸¹ dafür sorgt, dass immer stärkere Bindungskräfte entstünden.

Dass der vermeintlich gute Geschmack des anderen eine Voraussetzung bei der Partnerwahl darstellt, schwingt auch in »Bedeutende Objekte« mit.⁸² Hier werden Übereinstimmungen im Geschmack allerdings nicht explizit gemacht, sondern über die Dinge vermittelt und bieten so eine Folie, vor der der Inhalt des Buches verhandelt wird. Trotz kleiner geschmacklicher Unterschiede gibt es viele Parallelen zwischen den Partnern: So werden als Los 1204 doppelt vorhandene Taschenbücher der beiden gezeigt (Zeichen eines ähnlichen Literaturgeschmacks bzw. Bildungshintergrunds und dafür, dass Haushalte zusammengelegt werden). Beide mögen Designerprodukte und haben eine Vorliebe für Vintagekleidung, -bücher, -möbel. Mit Letzteren zeigen sie auch ein Bewusstsein für den historischen Wert von Objekten, und es wird deutlich, dass nicht nur der Text an sich, sondern auch seine Protagonist:innen Gegenstände als Spuren von Vergangenheit schätzen und somit als Dinge, die über sich hinausragen, wahrnehmen. Impliziert wird die Suggestivfrage: Wenn die Dinge harmonieren – die Tweet-Anzüge (BO, 1164),

79 Bourdieu 1987, S. 374.

80 Ebd.

81 Ebd., S. 375.

82 Dass Geschmack und Partnerwahl zusammenhängen, weiß auch schon die Literatur, spätestens seit 1813 Jane Austens Roman »Stolz und Vorurteil«, eine der bekanntesten Liebesgeschichten und literarischen Sozialstudien im englischsprachigen Raum, veröffentlicht wurde. In diesem Roman wird der Geschmack zu einer ausschlaggebenden Größe, vermeintliche Unterschiede in Herkunft, sozialem Status und Charakter zu überdenken. Im Moment der Erkenntnis des »guten« Geschmacks des anderen – in Bezug auf sein Anwesen und in Bezug auf seine Einrichtung – entscheidet sich die Heldin Elisabeth Bennet für Mr. Darcy. Es sind Natürlichkeit, Maß, Proportion und Eleganz, die Elisabeth Bennet davon überzeugen, dass Mr. Darcy als potenzieller Ehemann infrage kommt (nicht sein Reichtum, der ihr vorher schon bekannt und nicht ganz geheuer ist). Es ist ein Wendepunkt in der Geschichte, ausgelöst durch den Blick auf die materielle Welt, die Mr. Darcy umgibt (verstärkt durch positive Einsichten über seinen Charakter), die eine Evaluierung des eigenen Standpunktes in der Figur auslösen (Austen 2001, S. 246f.).

die Kulturtaschen (BO, 1179-1180), die Notizen, die Sonnenbrillen (BO, 1140-1141) –, warum sollten ihre Besitzer dann nicht zusammenpassen?

Abb. 24: Sonnenbrillen



1140

Eine Sammlung Herren-Sonnenbrillen

Vier Sonnenbrillen: Eine original Pilotenbrille mit Silberrahmen und grünen Gläsern. Eine Ray-Ban mit Goldrahmen und grünen Gläsern. Ein Modell, keine Marke, mit braunem Plastikgestell und hellbraunen Gläsern. Ein Modell von Stussy mit einem schwarz-braunen Plastikgestell und braunen Gläsern.

\$40–55

Enthält außerdem eine Fotografie von Morris mit Pilotenbrille, neben einer Unbekannten sitzend. 10 x 15 cm

1141

Eine Sammlung Damen-Sonnenbrillen

Vier Sonnenbrillen: Ein Modell, keine Marke, mit herzförmigem weißem Plastikrahmen und brauen Gläsern. Ein Modell von Yves Saint Laurent im Katzenaugenstil, aus Schildplatt und mit brauen Gläsern. Ein Modell, keine Marke, mit goldfarbenem Metallgestell und grünen Plastikgläsern. Ein weiteres Modell, keine Marke, mit rundem blauem Rahmen und brauen Gläsern.

\$40–60

Enthält außerdem eine Fotografie, 15 x 10 cm, die Doolan an einem Brunnen sitzend mit der blau gerahmten Sonnenbrille zeigt. Beigelegt eine Notiz auf einem Post-it, 8 x 8 cm, in Morris' Handschrift. Wortlaut: »*Tut mir leid, dass ich Dich verdirgert habe. Ich hatte das total vergessen! Aber Dir steht sie viel besser! Ruf mich an, wenn Du Dich beruhigt hast.*« Die blau gerahmte Brille gehörte einst Juliet Blackwood, Morris' Exfreundin. (4)

Die Harmonie der Sonnenbrillen wird z.B. durch das Design der Dinge und ihre Anordnung erzeugt. Aber dieser Gleichklang wird durch den Text unterlaufen, der einen Streit offenlegt, welcher darauf beruht, dass eine der Brillen Morris' Exfreundin gehörte. Doolan verhält sich anscheinend eifersüchtig – ob grundsätzlich oder mit konkretem Grund wird nicht geklärt. Allerdings zeigt das beigelegte Foto

Morris mit einer »Unbekannten«⁸³ (BO, 1140) und legt nahe, dass es somit vielleicht einen Grund gebe. Wilkinson zeigt auf, wie die Leerstelle des Unbekannten die Leser:innen zu Überlegungen anregen könnte:

[T]hese photos are suggestive while ambiguous – did he sleep with these women? Did he merely flirt with them? One also wonders, in light of this suggestion of infidelity, what he was doing the night that Lenore writes [the] note on a takeout flyer.⁸⁴

Shapton erzeugt so eine Spannung aus Dissonanzen zwischen Visuellem und Textuellem: Die Stimmigkeit in Geschmacksfragen und die parallele Gestaltung in der Präsentation suggerieren eine Harmonie, die so nicht (mehr) existiert – und im Auseinandergehen der Beziehung und im Verkauf der Objekte endet.

Es ist aber nicht nur ein individuelles Zusammengehören (oder dessen Problematisierung), welches über die Dinge inszeniert wird, es zeigt sich auch eine Zugehörigkeit zu einem größeren Zusammenhang. Auch wenn Kitzmöller herausarbeitet, dass Geschmack »in individualisierten Gesellschaften weitaus intensiver [separiert und eint] als Kriterien der sozialen Lage«⁸⁵, lassen sich doch grundsätzlich Korrelationen von Geschmack, sozialer Schicht und vor allem Herkunft feststellen.⁸⁶ Die persönlichen Dinge, die nun im Katalog versammelt sind, stellen somit auch »sozial distinguerende Zeichen«⁸⁷ dar. So verweist Doolans und Morris' Geschmack, der sich in der sogenannten Sammlung eröffnet, auch auf eine bestimmte junge, urbane Gruppe, die sich für Wertiges, für Vintage, für Kunst, Design und Marken interessiert, meist mit ›Understatement‹, manchmal verspielt, manchmal ein wenig ›campy‹. Pauschal gewertet sind ihre Besitztümer Ausdruck einer gebildeten Gruppe, einer tendenziell höheren sozialen Schicht mit kreativen Berufen und einem Hang zur Selbstoptimierung (und damit einhergehend möglicherweise psychischer Instabilität). Somit ist der Katalog auch das »materielle Portrait einer Generation«⁸⁸. Es ist ein Gesellschaftsbild, das sich in den »[v]iel sagenden Objekten«⁸⁹ präsentiert, bei dem die Protagonist:innen in gewissem Maße austauschbar werden. Der Text inszeniert durch den Bezug auf romantische Liebe, die Einmaligkeit und Besonderheit der Partner impliziert, Individualität, aber

83 Die Fotografie zeigt Leanne Shapton selbst. Es ist ihr einziger ›Auftritt‹ im Buch (sieht man vom Autorinnenfoto im Paratext ab) und scheint somit ein augenzwinkernder Verweis auf die Tradition des Künstlers im Bild (oder anderem künstlerischen Produkt) zu sein, besonders da sie als ›Unbekannte‹ (BO, 1140) bezeichnet wird.

84 Wilkinson 2009, S. 210.

85 Kitzmöller 2004, S. 18.

86 Vgl. Bourdieu 1987, S. 136ff.

87 Kitzmöller 2004, S. 31.

88 Wilton 2010.

89 Bal 2006b, S. 117.

durch Geschmack, Besitz und Vorlieben ordnen sich die Figuren in eine soziale Gruppe ein. Diese Doppelung macht einen Reiz von Shaptons Text aus: Auf der einen Seite können die Figuren als individuelle wahrgenommen werden, mit einer eigenen Sprache, eigenen kleinen Ritualen, die sich die Dinge zu eigen machen, die Spuren an ihnen hinterlassen, welche die Leserin/der Leser auf detektivisch-voyeuristische Art zu entschlüsseln versucht. Auf der anderen Seite wird aber auch deutlich, dass sich diese Individualität durch die Dinge als Konsumprodukte konterkarieren lässt und dass das Verhalten der Figuren als Konsument:innen sie als Teil eines bestimmten Milieus kennzeichnet. Ebenso überkreuzt sich der Diskurs der Individualität auch mit den ökonomischen Voraussetzungen der Auktion, wie Ulrike Vedder verdeutlicht:

Doch die emotionale Aufgeladenheit der Gegenstände, die diese erst im Kontext des die Liebesgeschichte erinnernden Auktionskatalogs erfahren, kollidiert zugleich mit jener »Rohheit des Veräußerns« (Uwe Wirth), die diese Liebesgeschichte mit den Dingen als ihren intimen Ingredienzien von Beginn an skandalisiert. Das hat damit zu tun, dass jede Wertangabe das Bewertete einem Vergleich aussetzt, obwohl doch der Liebendiskurs auf die Unvergleichlichkeit seiner Protagonisten wie auch deren jeweiliger Geschichte setzt.⁹⁰

Vielleicht bilden aber genau diese Strukturen einen Rahmen, in dem die Geschichte in Form eines Katalogs erzählt werden kann. Die Annahmen, die sich über den abgebildeten Geschmack und die damit verbundene soziale Gruppe sowie die formelhafte Vorgabe des Plots ergeben, erzeugen eine Erwartungshaltung, die es möglich macht, die Leerstellen, die »Bedeutende Objekte« lässt, zu füllen, ohne sie eindeutig festzuschreiben. Somit wird für die Leser:innen über die abgebildeten Gegenstände das geschmackliche Bezugssystem des » gegenseitigen Abtastens und Taxierens«⁹¹, wie Bourdieu es nennt, ermöglicht. Auch für sie ist der Geschmack eine Kategorie emotionaler Einbezogenheit,⁹² die über das Visuelle vermittelt wird, auch sie beziehen bewusst oder unbewusst ästhetisch Position. So z.B. in Bezug auf eine Reihe von Polaroids (BO, 1012, siehe Abb. 25). Die Aufnahmen sind Zeugnisse eines Entscheidungsprozesses von Doolan darüber, was sie zu einem der ersten Treffen mit Morris tragen soll, doch auch die Leser:innen werden sich unwillkürlich fragen, welches Outfit ihnen am besten gefällt. Diesen unterschiedlichen Meinun-

90 Vedder 2012, S. 212.

91 Bourdieu 1987, S. 375.

92 Zur Identifikation mit den Figuren vgl. Schwancke 2014, S. 197ff. Grundsätzlich zum Visuellen und Emotionalität: »Das Visuelle liegt vor der Sprache, es ist tiefer in der Persönlichkeit, im Fühlen und Denken verankert als das Sprachliche, und kann deshalb nachhaltige Wirkungen in der Wahrnehmung und ihren Strukturen entfalten.« (Bosch 2015, S. 173)

gen gehen unterschiedliche Geschichten voraus und sie erzeugen wiederum neue Geschichten.

Abb. 25: Polaroids



1012

1011
Der Ausdruck einer E-Mail mit Wegbeschreibungen sowie eine handschriftliche Notiz
 Eine E-Mail, datiert auf den 25. November 2002, verfasst von Morris an Doolan, mit der Wegbeschreibung zu einem Haus in Croton Falls, NY. Anbei eine mit Kugelschreiber verfasste Notiz in Doolans Handschrift. Wortlaut:
„Thanksgiving / Croton Falls / Freitag / Grand Central Metro-North / Süßkartoffeln / Nachtisch ... Kürbiskekchen / Bananenbrot / Buttertörtchen? / Omis Rezept / Wein? / UND IHN / IHN / IHN / HAL.“
 18 x 22 cm
 Nicht abgebildet / \$15–20

1012
Eine Reihe Polaroids
 Sechs Polaroids, die Doolan in diversen Freizeitoutfits zeigen, aufgenommen von ihrer Freundin Jessica Frost, einer Stylistin.
 9 x 10 cm / \$20–30 (6)

Schlussfolgerungen: Zeigen im Roman

Shapton nutzt die Form des Katalogs, um Fiktionen entstehen zu lassen. Das Spiel mit dem Format des Katalogs offenbart eine Strategie, mit Dingen zu erzählen. Der ausstellende Charakter des Katalogs, dessen narratives Potenzial sich aus der Kontextualisierung ergibt, veranschaulicht die Besonderheiten des Erzählers im

intermedialen Zusammenspiel von Bild und Text, wobei die Medien gleichwertig zur Vermittlung der Narration beitragen und nicht hierarchisch gewichtet werden.

Die gezeigten Alltagsdinge wie Salzstreuer, Sonnenbrillen, Kinokarten etc. werden so in »Bedeutende Objekte« auf der einen Seite zu Icherweiterungen der Figuren, auf der anderen Seite zu Indikatoren einer bestimmten sozialen Gruppe. In diesen Funktionen werden sie bei Shapton über Kontextualisierungen zu Erzählzeichen in einem Roman. Erzählen können die Dinge hier nicht nur als Spuren und Zeugen ihrer Besitzer sowie als Auskunftsgeber über diese, sondern auch als integraler Bestandteil eines Discours im Sinne der Darstellung aufeinanderfolgender Ereignisse mit kausalem Zusammenhang. Die dargestellten Dinge lassen sich in Kombination miteinander und dem zugehörigen Text als Abfolge lesen, die eine chronologische Geschichte produziert. Sie besitzen das Potenzial, die Betrachterin/den Betrachter emotional und ästhetisch zu involvieren, da sie über ihre (medial vermittelte) Präsenz der Fotografie *a priori* wahrgenommen werden. Ihr semantischer Überschuss bietet Raum für eigene Anknüpfungspunkte und Assoziationen. Um Mieke Bal zu paraphrasieren: Sie zeugen somit von etwas, was exakt so nicht in Worte gefasst werden kann. Auch wenn der lineare Fortlauf der Geschichte stärker über textuelle Elemente gesteuert wird, liefern doch die Gegenstände und die Fotografien ein visuelles Feld voller Konnotationen, eine Art Subtext, der bewusst und unbewusst rezipiert wird. Darüber hinaus verstärken sie die Realitätseffekte des Textes, weil sie als tatsächlich existierende materielle Produkte aus der Fiktion hinausweisen. Es sind diese Verbindungen und Vermischungen von Fiktion mit Realität, Individualität mit Konformität, Privatheit mit Öffentlichkeit, Harmonie mit Dissonanz und Alltäglichkeit mit Besonderheit, die das Erzählen im Katalog auszeichnen.

Der Katalog stellt aus, er stellt den Leserinnen und Lesern etwas vor Augen. Während sich die hybride mediale Struktur der beiden vorherigen Museen eher auf das Museum als Erzählraum bezog, welches Fiktionen in die Institution inkorporiert, werden bei Shapton ausstellende Verfahren des Zeigens und Präsentierens zum integralen Bestandteil eines Romans. Im nächsten Beispiel geht es dann um ein Projekt, das beides verknüpft: Roman und Museum.

Roman & Museum: Orhan Pamuk, »Das Museum der Unschuld«

Eine besondere Verschränkung von Literatur und Materialität, von Fiktion und Realität respektive von Roman und Museum findet sich im bisher größten Projekt des türkischen Schriftstellers und Nobelpreisträgers Orhan Pamuk – die Verbindung eines Romans und eines dazu erstellten Museums, die beide den Titel »Das Museum der Unschuld«¹ tragen, sowie ein Katalog zum Museum, der mit »Die Unschuld der Dinge«² überschrieben ist. Ganz kurz findet auch das MJT Erwähnung in diesem Projekt, nämlich als der Protagonist des Romans zum Ende der Geschichte eine Vielzahl von Museen der Welt besucht, darunter eben auch das MJT:

Im Museum of Jurassic Technology in Los Angeles kam wieder jenes besondere Gefühl über mich, das mich schon in einigen anderen Museen hatte erschaudern lassen, nämlich dass die ganze Menschheit in einer anderen Zeit lebte und ich an einem anderen Ort steckengeblieben war. (MdU, 534)

Warum ihn dieses Gefühl genau im MJT überkommt, wird nicht weiter erläutert – ohnehin ist es der einzige Satz, der das MJT erwähnt –, aber er scheint einen Kern des Romans zu treffen: Der Protagonist und Sammler Kemal Basmaci lebt in einem fetischisierten Zugang zur Dingwelt, der ihn in einem Zustand permanenter Nostalgie und einem Gefühl des Verlustes verweilen lässt; dem Verlust einer vergangenen Zeit und vor allem dem Verlust einer geliebten Frau, die sich beide für ihn in den Dingen manifestieren.

Das Gefühl, nicht am richtigen Ort und nicht in der richtigen Zeit zu sein, das ihn im MJT überkommt, sowie das Bewusstsein einer Schieflage in Form eines

-
- 1 Der Roman »Das Museum der Unschuld« (2008) wird im Weiteren im Fließtext mit der Sigle »MdU« und Seitenzahl angegeben. Die Adresse des Museums lautet: Masumiyet Müzesi, Çukurcuma Caddesi, Dalgıç Çıkmazı, 2, 34425, Beyoğlu, İstanbul, Türkiye. Das Museum wurde 2014 mit dem »European Museum of the Year Award« vom »European Museum Forum« ausgezeichnet (vgl. <https://web.archive.org/web/20140609075124/-www.europeanmuseumforum.info/emya/emya-2014.html>).
 - 2 Pamuk 2012a. Im Weiteren im Fließtext mit der Sigle »UdD« und Seitenzahl angegeben.

Nichthineinpassens in die gesellschaftliche Normalität ist ein Hauptcharakteristikum der Figur Kemal und ein zentrales Thema des Romans, der das Leben und die obsessive Liebe eines Mannes zu einer entfernten Verwandten erzählt, eine Liebe, die – woran der Protagonist nicht unschuldig ist – Chancen und richtige Zeitpunkte verpasst bzw. glückliche Momente erst im Nachhinein in ihrem vollen Umfang wertschätzt. Kemal ist somit ein Mensch der Dinge und der Vergangenheit und damit auch ein Mensch, der Museen nahesteht, den Institutionen, die alternative Zeiten und Orte erfahrbar werden lassen. Die Verbindung von Ort und Zeit, die in dem Zitat zum MJT ein wenig vage bis querbleibt, macht Kemal in einer anderen Aussage zum Museum generell deutlich: »Wahrhafte Museen« sind für ihn »Orte, an denen sich die Zeit in Raum verwandelt« (MdU, 543).³ In Pamuks Museumsprojekt wiederum wandelt sich ein Roman in Raum und Materialität, indem der Autor zu seinem 2008 veröffentlichten Roman im Jahr 2012 das gleichnamige Museum eröffnet, das (fast) jedem der 83 Kapitel des Textes eine Vitrine widmet und somit die fiktionale Geschichte in die materielle Wirklichkeit des Museums überführt. Die persönliche Sammlung des Protagonisten wird im »Museum der Unschuld« räumlich begehbar.⁴

Kemals Geschichte ist die eines Liebenden, der die zum größten Teil selbst verschuldete Abwesenheit seiner Geliebten durch das obsessive Sammeln von Gegenständen, die mit ihr in Verbindung stehen, kompensiert. Der 30-jährige Kemal, der aus einer wohlhabenden Familie der Istanbuler Oberschicht stammt, ist mit Sibel verlobt, die von Familie, Freunden und Kemal selbst als liebenswert und »standesgemäß« beschrieben wird. Nicht lange vor der großen Verlobungsfeier verliebt Kemal sich in Füsün, die ein junges Mädchen von 18 Jahren und eine entfernte Verwandte von ihm ist und aus einer nicht so wohlhabenden Mittelschichtsfamilie stammt. Die beiden beginnen eine heimliche Affäre, die Füsün am Tage seiner Verlobung abbricht. Sie verschwindet aus seinem Leben. Kemal, der durch ihren Verlust in eine Lebenskrise gerät und seine Verlobung löst, beginnt Gegenstände zu sammeln, die ihn an Füsün erinnern. Mit dem Tod seines Vaters erfährt er, wo die mittlerweile mit einem Filmemacher verheiratete Füsün nun lebt, und beginnt, die Familie über Jahre hinweg zu besuchen und an ihrem Alltag teilzuhaben. Demütig, wartend und dankbar für die Nähe des gemeinsamen Essens und Fernsehens im Kreise der Familie Keskin, entwendet Kemal nach und nach Dinge, die Füsün berührt hat, die ihn mit der Geliebten verbinden. Nachdem Füsuns Ehe scheitert, finden sie und Kemal langsam wieder zu einander. Das Glück ist aber nur von

3 Massimo Fusillo verweist darauf, dass diese Feststellung ein Verweis auf Richard Wagners »Parsifal« sei (2017, S. 53).

4 Zum Museum als Zeit/Raum im Unterschied zur Sammlung siehe auch Klein: »Ausstellungen sind auf die Bewegungen im Zeit-Raum hin konzipiert. Sammlungen gehen hingegen von der Gleichzeitigkeit des Sammlungsgutes vor dem Blick des Sammlers aus.« (2007, S. 172)

kurzer Dauer. Füsün stirbt bei einer gemeinsamen Autofahrt, als sie den Wagen gegen einen Baum lenkt, ob gewollt oder verunfallt bleibt offen. Nach ihrem Tod und einer Vielzahl von Reisen mit unzähligen Museumsbesuchen beginnt Kemal, mit den über die Jahre gesammelten Dingen das »Museum der Unschuld« im Haus von Füsuns Familie aufzubauen.

Pamuk zeichnet mit Kemal eine Figur, die aufgrund einer schmerzhaften Liebe in der Vergangenheit lebt und Gegenstände nutzt, sich an diese Vergangenheit zu erinnern; einer Liebe »schlimmer als ein Autounfall«⁵, wie es der Autor selbst einmal in einem Interview mit Denis Scheck bezeichnet hat. Der Protagonist ist ein Nostalgiker und ein Fetischist, aber auch ein Poet, der versucht, mit den Dingen als Trägern von Erfahrungen und Erinnerungen Raum und Zeit zu überwinden. Pamuk formuliert das folgendermaßen:

Im Roman argumentiere ich, dass Dingen eine starke Macht innewohnt, uns das Verlorene zurückzugeben. In unseren glücklichsten und traurigsten Momenten projizieren wir die Intensität unserer Gefühle auf Dinge, und wenn wir später diese Dinge besitzen, bewahren diese Dinge die Erinnerung an die Schönheiten oder die Intensität dieser Gefühle.⁶

Das Sammeln und im nächsten Schritt das Ausstellen im Zusammenhang mit Leidenschaft, Liebe und Obsession bis hin zum Fetischismus, zur Manie und Besessenheit ist ein literarischer Topos, der eines der Hauptthemen des Romans darstellt. Aber auch die Entwicklung der Stadt Istanbul in den 1970er-Jahren – und damit Zeitgeschichtliches eines bestimmten wohlhabenden Milieus, das versucht, sich zwischen türkischer Tradition und westlicher Welt zu positionieren – wie auch die Rollenerwartungen an Männer und vor allem Frauen in dieser gesellschaftlichen Situation sowie das Kino und der Film sind die Themen, die den Roman durchziehen.

Der Schwerpunkt der Betrachtung liegt hier allerdings auf der Verbindung von Roman und Museum, von Imagination und Materialität. Pamuks Projekt verschränkt Realität und Fiktion auf verschiedenen Ebenen: grundsätzlich in der Überführung eines Romans in eine Ausstellung, aber auch auf der Ebene der Erzählhaltung und über den Realitätsbezug der ausgestellten Dinge jenseits der Romanhandlung wird mit Wirklichkeit und Erfahrung immer wieder gespielt. Interessant in diesem Zusammenhang ist vor allem, wie die Dinge im Text und im Museum erscheinen. Nennen und Zeigen als Modi des Erzählens und des Ausstellens werden von Pamuk bewusst verwischt und damit reflektiert.

5 »Liebe schlimmer als ein Autounfall«. Orhan Pamuk im Interview mit Denis Scheck, www.deutschlandfunk.de/liebe-schlimmer-als-ein-autounfall.700.de.html?dram:article_id=83800.

6 Ebd.

Das ganze Projekt erscheint als hybride: Der Roman wirkt an manchen Stellen in seinen Verweisen auf die ausgestellten Dinge wie ein Katalog zum Museum; der eigentliche Katalog »Die Unschuld der Dinge« zeigt Bilder der Vitrinen im Museum in ihrer Reihenfolge, ist darüber hinaus aber auch autobiografisches Projekt; und das Museum ist zugleich physische Manifestation des Romans und ein Kunstwerk bzw. Museum für sich. Die Besonderheit, dass einem fiktiven Charakter ein Museum gewidmet wird, das gleichzeitig den Roman in seiner Erzählabfolge einerseits abbildet, andererseits aber zweifellos überschreitet, weicht von den anderen Beispielen in dieser Untersuchung ab und stellt ein Alleinstellungsmerkmal von Orhan Pamuks Projekt dar: Die ›Zeitkunst‹ Literatur⁷ wird überführt in den Raum des Museums.

Das Museum der Unschuld I: Dinge im Roman

Die Gegenstände, die der Protagonist sammelt, werden im Roman ähnlich wie im Museum zeigend hervorgehoben. Dazu bedient sich Pamuk spezifischer literarischer Verfahren, die die Dinge sprachlich ausstellen, sodass sie auch im Text schon als Exponate wahrgenommen werden können. Darüber hinaus reflektiert der Roman vor allem die Bedeutung, die die Dinge für Kemal einnehmen, und die Funktionen, die ihnen in seinem ganz persönlichen Zugriff zukommen. Dieser sehr subjektive Zugang zu den Dingen wird durch die Besonderheit in der Erzählhaltung des Romans noch gesteigert.

Exponate im Roman

Es beginnt mit dem glücklichsten Moment im Leben des Protagonisten. Das erste Kapitel des Romans ist so überschrieben und schildert eine glückliche sexuelle Begegnung zwischen Füsun und Kemal. Füsun verliert dabei ihren Ohrring, ein Schmuckstück in Schmetterlingsform mit einem F, das erste Exponat im Museum, das aber an dieser Stelle im Roman noch nicht als solches gekennzeichnet ist.

Ein zentrales Motiv des Romans ist, das Glück nicht fassen und festhalten zu können bzw. die Fehleinschätzungen des Protagonisten Kemal:

Es war der glücklichste Augenblick meines Lebens, und ich wusste es nicht einmal. Doch hätte ich es gewusst, wäre dann alles ganz anders gekommen und mein Glück mir erhalten worden? Ja, denn wenn ich begriffen hätte, dass ich nie wieder so glücklich sein würde, dann hätte ich dieses Glück doch nicht ziehen lassen!« (MdU, 9)

⁷ Vgl. Lessing 2006, S. 129.

Der Roman beginnt also mit der Erkenntnis, dass die Geschichte nicht gut ausgehen wird und dass es sich um die Schilderung einer Liebe nach ihrem Verlust handelt. Das nostalgische Moment ist von Anfang an präsent, der glücklichste Moment des Lebens ist ein Teil der Vergangenheit und unwiderruflich.⁸ Der Verlust, der ansonsten in dieser Situation des vollkommenen Glücks noch keinen Raum hat, wird in der Form des Ohrrings allerdings schon präsent, genauso wie die Vorausdeutung, dass Kemal zu demjenigen wird, der Füsuns Dinge sammelt und zum Teil auch stiebt (in dieser Szene allerdings noch nicht intendiert):

Als wir uns tags darauf wieder trafen, sagte mir Füsün, sie vermisste einen ihrer Ohrringe. Ich hatte ihn, als sie fort war, auf dem blauen Laken gesehen und ihn, anstatt ihn beiseite zu legen, irgendwie instinkтив in meine Jackentasche gesteckt, um ihn nicht zu verlieren. »Da ist er«, sagte ich und fasste in die rechte Tasche meiner Jacke, die über dem Stuhl hing. »Ah, nein, doch nicht.« Erst glaubte ich an irgendein böses Omen, doch dann fiel mir ein, dass ich wegen des warmen Wetters eine andere Jacke angezogen hatte. »Der ist in der Tasche meiner Jacke von gestern.«

»Bring ihn mir morgen mit, vergiss es nicht, ja?«, sagte Füsün mit großen Augen. »Der ist mir sehr wichtig.« (MdU, 10)

In der weiteren Lektüre des Romans wird deutlich, dass es sich hier erzählerisch um einen Vorgriff handelt, ähnlich einem Prolog. Denn der Roman entwickelt in einer grundsätzlich chronologischen Linie die Geschichte von Füsün und Kemal, die aber von Vor- und Rückdeutungen durchbrochen ist (einige Rückblicke in die Kindheit, kurze Ausführungen zur späteren Beschaffung der jeweils genannten Dinge, kulturgeschichtliche Einschübe). Im Kapitel 17 »Mein ganzes Leben ist nun mit deinem verbunden« wird diese Situation ausführlicher geschildert, der Wortlaut zum Teil exakt wiederholt. Hier wird deutlich, dass der glücklichste Moment nicht (nur), wie man anfangs vielleicht vermuten würde, der sexuellen Begegnung geschuldet ist, sondern der Tatsache, dass Füsün Kemal ihre Liebe gesteht.

Der Ohrring durchzieht wie eines der »wandernden Dinge«⁹, die Niehaus in seiner gleichnamigen Monografie beschreibt, den Roman wie ein Dingsymbol für Füsün oder ihre Liebe und ist beteiligt an den wichtigsten Stationen der Beziehung der beiden. Er ist unter anderem zugegen beim ersten Sex der Figuren, beim Liebesgeständnis und auch beim Tod von Füsün. An ihm wird auch deutlich, dass Kemal oftmals egoistisch handelt, er den Ohrring am liebsten nicht zurückgeben würde, und dass Füsün vielleicht auch nicht immer ganz ehrlich ist (Kemal erfährt nach Füsuns Tod von einer Freundin der Geliebten, dass sie ihn damit aufgezogen habe, dass sie den Ohrring so dringend zurückhaben wolle [vgl. MdU, 564]). Auch

8 Vgl. Fusillo 2017, S. 47.

9 Niehaus 2009.

ist er der Gegenstand, den Füsün selbst als Symbol für die Beziehung wahrnimmt, was Kemal dann adaptiert.¹⁰ Als Schmuckstück handelt es sich um einen sinnlichen, beweglichen Gegenstand, der nah am Körper der geliebten Frau angesiedelt ist und mit dem »F«, das sich an ihm befindet, auch noch explizit auf Füsün verweist. In diesem Sinne steht er am Anfang des Romans und des Museums. Die Umstände, in denen der Ohrring auftaucht und verschwindet, sind, wie Massimo Fusillo herausstellt, nicht immer ganz offensichtlich: »[T]he object of question is an earring, which returns repeatedly in mysterious appearances and disappearances, between obsessions and Freudian lapses of memory [...].«¹¹ Dieser Verweis auf Erinnerungsverlust und damit auch Verdrängung kennzeichnet eine Erzählhaltung und -konstruktion, die nicht immer 100-prozentig zuverlässig ist. Der Icherzähler Kemal berichtet uns das Erlebte aus seiner Perspektive, deutlich eingefärbt auch durch seine subjektiven Wünsche und seine Selbstäuschungen.

Auf diese Art und Weise werden bereits im ersten Kapitel zentrale Motive des Romans deutlich: die Flüchtigkeit des Glücks, das falsche Einschätzen der Situation durch Kemal und die Deutung aus einer späteren Perspektive des Protagonisten sowie die Begleitung der Dinge, die wie ein Netz durch den Roman immer wieder auftauchen und die später den Kern des Museums ausmachen werden.¹²

Das erste Exponat, das im Roman als solches benannt wird, ist ein Ladenschild desjenigen Geschäfts, in dem Füsün arbeitet und in dem sich Kemal und Füsün seit ihrer Kindheit zum ersten Mal wiedersehen. Kemal möchte für Sibel eine Tasche kaufen, die die beiden beim Schaufensterbummel entdeckt haben. Gesa Funck hat herausgearbeitet, dass die Beschreibung der Einkaufssituation zwischen Füsün und Kemal einer Verführungsszene gleicht, voller erotischer Konnotation: Ein Raum im Halbdunkel, Füsuns lange Beine, ihre »geschickten« Finger werden beschrieben; sie zeigt ihm die Tasche, »als gewähre sie [...] Einblick in etwas ganz Intimes« (MdU, 12). Die erste (Wieder-)Begegnung lässt die kommende Obsession von Kemals Liebe und die daraus resultierende Hinwendung zu den Dingen schon ahnen:

10 »Wenn man einen geliebten Menschen verliert, dann soll man ihn nicht mit Geisteranrufen belästigen. Ein Andenken an ihn, ein Ohrring etwa, kann uns statt dessen über Jahre hinweg viel besser trösten.« (MdU, 158) Das sagt sie zu Kemal im Beisein anderer Gäste auf seiner Verlobung, bevor sie dann für eine längere Zeit völlig aus seinem Leben verschwindet, weil sie auf der Feier erfahren hat, dass Kemal nicht ehrlich zu ihr war in Bezug auf sein Sexualleben mit Sibel. In gewisser Weise gibt sie damit auch einen oder sogar *den* Anstoß zu Kemals Sammeln.

11 Fusillo 2017, S. 48.

12 Bezeichnenderweise schließt sich in dem Kapitel 17 dann auch eine kleine Reflexion über die Bedeutung von Dingen für das Erinnern an (vgl. MdU, 82).

Nicht ohne Grund schildert Pamuk die Boutique, in der Füsün arbeitet, wie eine halbdunkle Höhle, in die Kemal zaghaft, fast ängstlich eindringt. Fast so, als wüsste er schon unbewusst, dass er sich damit auf gefährliches Terrain begibt. Füsün hingegen, die für Kemal nicht nur aus Alters- und Statusgründen eine unmögliche Partie darstellt, sondern auch deshalb, weil sie eine entfernte Verwandte von ihm ist, scheint die Situation durchaus zu genießen. Zumindest bewegt sie sich in der Szene auffallend langsam, lasziv.¹³

Der erste Wortwechsel wiederum erscheint daraufhin als nahezu banal und verdeutlicht noch einmal den von Funck angesprochenen Altersunterschied bzw. die Tatsache, dass Füsün für Kemal bisher in erster Linie ein kleines Mädchen war und damit auch das tendenziell Skandalöse der folgenden Affäre und Liebesgeschichte: »Hallo Füsün. Du bist ganz schön groß geworden.« (MdU, 12) Auch das Ladenschild, das als Erinnerungsstück im Museum landen wird, scheint zunächst einmal schlecht dazu geeignet, die Atmosphäre, die der Text erzeugt, ins Museum zu transportieren. Als Schild mit dem Namen der Boutique wirkt es doch recht anonym und kalt, jedenfalls gemessen an der Privatheit und Tragweite der Begegnung an diesem Ort. Der Hinweis, dass es sich um ein Museumsexponat handelt, kann relativ leicht überlesen werden, da nur über die deiktische Formulierung »dieses Ladenschild« ein Verweisrahmen aufgemacht wird, der über den Text hinausgeht. Darüber hinaus erfährt man allerdings, dass Kemal sich im Nachhinein bemüht, Gegenstände aus der Boutique zu erlangen:

Şenay, die Besitzerin der Boutique Champs-Élysées, erinnerte mich, als ich sie Jahre später besuchte, geflissentlich daran, dass sie genau wie Füsün mütterlicherseits sehr weitläufig mit uns verwandt war. Mein gesteigertes Interesse an allen Gegenständen, die mit Füsün und der Boutique Champs-Élysées zu tun hatten – dieses Ladenschild inklusive –, nahm Şenay ungerührt zur Kenntnis, und sie händigte mir auch alle gewünschten Gegenstände aus, ohne nach den Gründen dafür zu fragen. (MdU, 11f.)

Die Einbindung in die Gedankenstriche hebt das Ladenschild hervor, allerdings gibt es an dieser Stelle noch keinen Hinweis auf das Museum. Im tatsächlichen Museum wird das Schild zusammen mit einer Handtasche, einem Damenschuh und -gürtel sowie einer Türglocke vor einer geblümten Tapete gezeigt und bekommt dadurch einen etwas sinnlicheren und vor allem feminineren Eindruck. Die gezeigte Tasche, bei der es sich wahrscheinlich um die Tasche handeln soll, die Kemal für Sibel kauft, ist ein Modell der fiktiven Marke »Jenny Colon«. Sibel allerdings stellt

13 Funck: Grandioses Scheitern einer sufistischen Liebe. www.deutschlandfunk.de/grandioses-scheitern-einer-sufistischen-liebe.700.de.html?dram:article_id=83791. Man müsste Funcks Ausführungen vielleicht hinzufügen: Füsuns Bewegungen *scheinen* in der Schilderung durch Kemal auffallend langsam und lasziv.

schnell fest, dass es sich bei der Tasche um eine gefälschte Version der »berühmten Marke« (MdU, 10) handeln müsse. Im Zentrum relativ zu Beginn des Textes steht also eine gefälschte Tasche einer erfundenen Marke. Die Namensgeberin wiederum, die reale Jenny Colon, war eine Schauspielerin und Sängerin, in die der französische Autor Gérard de Nerval leidenschaftlich und unglücklich verliebt war und die sein Schaffen maßgeblich beeinflusste.¹⁴ Die Tasche als Gegenstand eröffnet zum einen das Konnotationsfeld einer (oder zweier) leidenschaftlichen Liebe(n), und deren Sublimierung in der Kunst bzw. in einem kreativen, schöpferischen Akt, als den man auch die Errichtung des Museums verstehen kann, zum anderen die Frage nach der Relevanz der Echtheit von Objekten.

When we are faced with the beige leather handbag with the brand engraved on a piece of brass within a cabinet in the museum, if we are careful readers – as Pamuk often puts it himself in the novel – we enjoy the pleasure of facing the fake of a fake designer item that becomes an actress in the cast of objects he creates.¹⁵

Für das Museum hat Pamuk die Tasche mit dem Jenny-Colon-Logo extra anfertigen lassen¹⁶ – somit bekommt sie nun als fiktive Fälschung einer erfundenen Marke paradoxe Weise etwas von einem Unikat.

Ähnlich wie das Ladenschild werden die Exponate in den einzelnen Kapiteln erwähnt. Die Geschichte von Füsun und Kemal wird somit immer wieder unterbrochen – mal deutlicher, mal fast überlesbar, im Nebensatz oder als kleiner Einschub – von Hinweisen auf die ausgestellten Dinge: »Die Schauspielerfotos, die heute in meinem Museum zu besichtigen sind [...]« (MdU, 53), »[h]ier der Kragen des Schlafanzugs, den mein Vater damals trug, und einer seiner Pantoffeln [...]« (MdU, 201), »[d]ie hier ausgestellte Gipsbüste meines Vaters« (MdU, 98), »[d]ieses Foto etwa [...]« (MdU, 183), »das hier ausgestellte Spleen-Parfum« (MdU, 57), »Hier ist das Bingospiel, das wir über acht Jahre hinweg benutzt haben.« (MdU, 347)¹⁷. Die deiktischen Verweise »hier« und »dieses« führen verschiedene Ebenen der Rezeption zusammen. Sie reißen gewissermaßen aus dem Lesefluss des Romans und dessen zeitlicher und räumlicher Komposition heraus und versetzen die Leserin oder den Leser imaginativ in einen anderen Raum, nämlich den des Museums. Da der Roman – auch wenn er in kleineren Strecken so formuliert ist – mit seinen 565 Seiten nicht wie ein Katalog oder eine Handreichung im Museum gelesen, sondern

¹⁴ Vgl. Ogut 2017, S. 50. Ein expliziter Verweis auf Gérard de Nerval findet sich im Roman auch an anderer Stelle. Kemal findet seine Gefühle der Abgeschiedenheit, des Gewöhnlichen und Schalen in seinem alten Leben nach dem Verlust Füsuns in Nervals »Aurélie« wieder. Von Nerval wird noch betont, dass er sich aus Liebeskummer erhängt habe (vgl. MdU, 185f.).

¹⁵ Ogut 2017, S. 50.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Olaf Mükhain bezeichnet das Nachvollziehen und Wahrnehmen der vielen Dinge während der Lektüre recht passend als eine Form des »(Auf-)Lesen[s]« (2015, S. 110).

bestenfalls vor Ort in Ausschnitten rezipiert werden kann, ist die Lesesituation zu meist nicht im Museum anzusiedeln. Ein Verweis wie: »Um an die zuversichtliche, glückliche Atmosphäre jener Tage zu erinnern, sind hier einige Zeitungsreklamen und Werbespots der ersten türkischen Fruchtlimonade [...] ausgestellt« (MDU, 33), muss also auch in der Imagination der Leserinnen und Leser gefüllt werden; die Werbung für die Fruchtlimonade muss in der Fantasie ebenso entstehen wie die Handlung um Füsün und Kemal, obwohl die Formulierung nahelegt, dass man die Reklame nun materiell vor sich habe. Massimo Fusillo schlussfolgert, dass die Erzählung vor allem Zeitebenen zusammenführe, immer wieder aus der Vergangenheit auf die Gegenwart und eine imaginierte gegenwärtige Situation des Museumsbesuchs verweise, wodurch dann auch Räume zusammengeführt werden.

The narration continuously projects itself toward the present, toward the *'here and now'*, through a series of deictics [...] that seem a distant recall of the *aitia* of alexandrine poetry, although the essential nucleus in Pamuk is not the verifiability of the account or the myth, as in the alexandrine form, but the evocative power of the object, whose physical presence suspends time and opens up entire worlds.¹⁸

Obwohl die Evokation einer vermeintlichen Museumssituation, in der die Leseerin oder der Leser das beschriebene Objekt vor sich sieht, sicher im Vordergrund steht, darf auch der Aspekt einer Verifizierung des Geschilderten nicht vernachlässigt werden. Die Geschichte von Füsün und Kemal wirkt realer, die Figuren selbst werden *'realer'* durch die Dinge, die sie berührt, benutzt, besessen haben. Pamuk spielt mit diesen Strategien, Fiktion und Wirklichkeit zu vermischen und dies zugleich zu thematisieren.

Auch Sebnem Timur Ogut konstatiert, dass dieser Erzählansatz die Objekte materiell entstehen lasse: »[...] Pamuk renders the objects physically in front of our eyes, first by the novel, the catalogue, then by the museum itself.«¹⁹ Wie ein Kurator oder Museumsführer zeigt er uns die Objekte, wenn auch in sprachlicher Form. Die Sprechhandlung gehört eigentlich in den Raum des Museums, nicht in den Roman. Somit trägt der Roman Anteile eines Katalogs oder Museumsführers, führt diese aber zugleich durch seinen Umfang und sein Genre *ad absurdum*: 565 detaillierte Seiten Prosa fungieren als Museumskatalog.

Die Integration der Exponate in den Roman in dieser Form lässt also verschiedene Rezeptionssituationen zusammen denken bzw. *'Ansprachen'* wechseln sich im Text ab: zum einen an die Leserinnen und Leser des Romans, zum anderen an die Besucherinnen und Besucher, die im Museum vor dem genannten Exponat stehen. So z.B. in Kapitel 5:

18 Fusillo 2017, S. 47.

19 Ogut 2017, S. 51.

Das Fuaye, aus dem Sie hier die bebilderte Speisekarte, eine Werbestreichholzschachtel und eine Serviette sehen, die ich mir Jahre später besorgen konnte, entwickelte sich in kurzer Zeit zu einem der beliebtesten Restaurants im europäischen Stil (also französischer Imitation), das vorwiegend von der verwestlichten Klientel [...] frequentiert wurde, die man in den Klatschspalten der Zeitungen spöttisch als ›Society‹ bezeichnete. (MdU, 19)

An dieser Stelle lässt sich erkennen, dass immer wieder Zeitgeschichtliches in den Roman einfließt. Die Ansprachen an die Rezipient:innen variieren sogar innerhalb kurzer Passagen. So wird z.B. während der Schilderung des ersten Geschlechtsverkehrs von Füsun und Kemal eingeschoben:

Lehrer, die beim Durchnehmen dieser Romanpassage nervös werden, könnten ihren Schülern nahelegen, einfach ein paar Seiten zu überspringen. Der Museumsbesucher hingegen möge einfach die Gegenstände in dem Zimmer betrachten [...]. (MdU, 36)

Nicht nur wechselt die imaginierte Rezeptionssituation vom Lesen zum Museumsbesuch, auch die Spezifität dieser Situation wird durchgespielt. Nicht ohne Selbstironie wird der Roman schon in der Entstehung zur Schullektüre erklärt und damit kanonisiert. Auch der Vorschlag, Textstellen zu überspringen, die zu explizit sein könnten, oder sich auf anderes – nämlich die reinen Dinge – zu konzentrieren, erzeugen ein augenzwinkerndes Verschwimmen imaginierter Rezeptionssituationen, die auf die meisten Leser:innen in der Situation des Lesens nicht zutreffen, die aber so Teil der Lektüre werden. Der fiktionale Erzählraum dehnt sich somit bei Pamuk immer stärker aus.

Fetisch: Bedeutungsstrukturen der Dinge

Die Dinge, die Kemal sammelt, sind unterschiedlichster Art: Sie reichen von Gegenständen, die eng mit Füsun verbunden sind, wie ihr Ohrring, über Objekte, die eine Situation nur flankieren oder begleiten und somit gewissermaßen stumme Zeugen einer Begebenheit sind, bis hin zu Gegenständen, die eher die gesellschaftliche, historische Situation darstellen, wie die Werbung für Fruchtlimonade oder die Mitbringsel aus dem Restaurant, das gerade beliebt war und das Kemal mit Sibel und ihren gemeinsamen Freunden besucht. Der grundsätzliche Ansatz, die verlorene Geliebte in den Dingen zu erhalten und »während der Abwesenheit Füsuns der Geliebten zu einer imaginären Präsenz« zu »verhelfen«²⁰, wird damit immer wieder ausgeweitet bis hin zu nur losen Verbindungen zu ihrer Person.

²⁰ Schmitz-Emans 2017, S. 51.

Der Erzähler Kemal deutet seine Sammlungstücke auch an vielen Stellen selbst und liefert Interpretationen der Dinge. So nennt er z.B. die Gegenstände, die an einen Kinobesuch zu Beginn der Affäre erinnern, den Kemal, der allein ins Kino geht, mit Gedanken ans Küssen verbringt:

Die Zigarette, die ich während der Pause rauchte, das Alaska-Frigo-Eis, das darauf hinweisen soll, dass es sich um eine von Hausfrauen und schulschwänzenden Kindern besuchte Vormittagsvorstellung handelte, die Taschenlampe der Platzanweiserin: all diese hier ausgestellten Objekte mögen als Fingerzeig darauf gelten, dass ich mich damals an das Einsamkeitsbedürfnis und das Kussbedürfnis meiner Pubertätsjahre erinnert fühlte. (MdU, 55)

Das Kino als Ort der Illusion, der Wunsch- und Tagtraumwelten wird hier, wie auch an vielen Stellen im Roman, evoziert. Die Dinge allerdings, die für das Kino und Kemals sehnsgütigen Moment stehen sollen, sind in ihrer Form zunächst einmal relativ austauschbar und könnten auf diverse andere Zusammenhänge verweisen. Erst Kemals Erfahrung und die Kommunikation seiner Lesart der Dinge machen sie zu Souvenirs der Situation. Fusillo betont die mythopoetische Kraft der Objekte in ihrer Verbindung zu Träumen, Visionen und Fantasien,²¹ die in der subjektiven Belegung der Dinge mit Bedeutungen und Verweisstrukturen liegt. Noch verstiegener scheint der Akt der Bedeutungsgenerierung in der Szene nach der ersten sexuellen Begegnung zwischen Füsün und Kemal.

Um zu demonstrieren, mit welcher Zärtlichkeit meine achtzehnjährige Geliebte meinen dreißigjährigen Körper streichelte, als wir damals so umarmt auf dem Bett lagen, möchte ich dieses geblümte Baumwolltaschentuch präsentieren, das Füsün damals stets gefaltet in der Handtasche trug. Dieses kristallrunde Tintenfass, das Füsün danach auf dem Tisch fand, als wir noch eine Zigarette rauchten, soll symbolisieren, von wie zarter Natur unsere Zuneigung war. Da ich beim Anziehen in einer Anwandlung männlichen Stolzes zu angeberisch an die übergröÙe Schnalle dieses breiten, damals modernen Gürtels griff, erfasste mich sogleich danach ein Schuldgefühl, und so soll er nun heute davon zeugen, wie schwer es uns allein schon ankam, aus paradiesischer Nacktheit wieder in unsere Kleider zu finden und in jener schmutzigen Welt auch nur umherzublicken. (MdU, 38)

Die Dinge sollen auf die Sinnlichkeit der Situation verweisen, werden aber in ihrer Verweisfunktion für den Außenstehenden überschätzt. Sie brauchen den Roman, den Text, um genau die Lesart, die Kemal vorschwebt, vermitteln zu können. Sie funktionieren rein symbolisch: Das zarte Kristall des Tintenfasses – eines Gegenstandes, den man ansonsten nicht unbedingt mit körperlicher Nähe in Verbindung bringt – soll die Zartheit der Verbindung noch einmal wiederholen. Dass Füsün es

²¹ Vgl. Fusillo 2017, S. 48.

›entdeckt‹, möglicherweise berührt hat, reicht dem Protagonisten, um es als Stellvertreter und Erinnerungsträger für diesen Tag einzusetzen. Der Verweis auf die Gürtelschnalle in Kombination mit seiner männlichen Selbstüberschätzung wird zum selbstironischen Kommentar, der ebenfalls kennzeichnend für den Ton des Romans ist und der die Überschätzung der Kraft der Dinge doppelt.

Eine Sonderkategorie der Dinge, die sich besonders gut eignen, um an eine bestimmte Situation zu erinnern, sind Bilder und Fotos, die als Abbildungen einen direkteren Bezug zur Wirklichkeit besitzen. Immer wieder werden Fotos oder Bilder als Exponate genannt, die eine Situation noch einmal umfassender abbilden können als die Alltagsgegenstände, die darüber hinaus sonst häufig als Ausstellungsstücke gekennzeichnet sind. Eine Situation wird beschrieben und somit sprachlich evoziert und dann folgt z.B. der Einschub »wie auf dem ersten dieser Fotos hier zu sehen ist« (MdU, 14). Manchmal äußert der Erzähler auch seine Enttäuschung, dass eine Situation nicht fotografiert oder anders dokumentiert wurde, weil sich so kein Material für das Museum bietet: »Ach, wären wir doch damals fotografiert worden; wie gerne würde ich dieses Foto hier ausstellen!« (MdU, 157) Der Ausruf zeigt auch hier noch einmal die Stimmung von Nostalgie, mit der der Roman spielt, und verweist auf eine verpasste Chance, so nah wie möglich an die Vergangenheit zurückzukehren. An anderer Stelle umgeht Kemal diese Leerstelle, indem er ein Gemälde in Auftrag gibt, das eine ganz bestimmte Stimmung wiedergeben soll:

Dieses Gemälde, das ich Jahre später mit all seinen Einzelheiten für das Museum in Auftrag gab, vermittelt einen recht guten Eindruck von dem warmen Licht, das aus Füsuns Haus strahlte, von den im Mondlicht glänzenden Kastanienästen und dem nachtblauen tiefen Himmel über den Dächern und Kaminen von Nişantaşı. (MdU, 76)

Das, was die Dinge als einzelne nicht vermitteln können, nämlich Atmosphäre, Stimmung und Situation, kann ein Gemälde als subjektive und expressive Gestaltung schaffen. Hier geht es nicht so sehr um eine Zeugenschaft der Objekte, sondern eher um eine Illustration eines Zustandes.

Die Materialität der Objektwelt und die sinnlichen Erfahrungen, die an sie geknüpft sind, werden in Kemals Wahrnehmung ebenfalls potenziert. So vermeint er Geruch, Geschmack, Berührungen von Füsün über die Gegenstände zurückholen zu können, z.B. anhand eines Löffels:

Wenn ich beim Bingospiel oder an einem gewöhnlichen ruhigen Fernsehabend bei des Keskins etwas einsteckte (etwa einen der Löffel mit dem Geruch von Füsuns Hand daran, von denen ich später einmal eine stattliche Zahl besitzen sollte), dann verlor sich für kurze Zeit meine kindliche Unbefangenheit [...]. (MdU, 349)

Ähnlich verhält es sich mit der Wiederentdeckung eines Lineals von Füsün, das er später bei ihrer Mutter findet, die es zum Schneidern nutzt: »Ich hielt mir das Lineal unter die Nase, roch sofort den Duft von Füsuns Hand und sah das Mädchen vor mir.« (MdU, 179) Ogut stellt heraus, dass all die einzelnen, in sich unbedeutenden Objekte zu ›Pixeln‹ der Identität von Füsün werden:

The objects are used as material to fill the hole Füsün leaves by her absence. The object of desire is reciprocated by other objects that function as the indexical signs of her existence. The whole portrait of Füsün is constructed through pixels of object images that are made up of an imaginary dream world [...].²²

Die Dinge erscheinen Kemal als symbolische und vor allem indexikalische Zeichen, sind sie doch gerade in den zitierten Szenen Träger von Spuren, von Körperlichkeit. Somit stellt sich seine Sammlung als Zusammensetzung einzelner Pixel, als eine Assemblage von Stellvertretern dar, die jeweils ein Stückchen Füsün (eine Befrührung, einen Geruch, ein Symbol) präsent machen sollen. Generell bleibt Füsün auch für die Leserinnen und Leser eine Art Leerstelle. Sie ist zwar der Mittelpunkt des Handelns und Erzählens von Kemal, trotzdem handelt und spricht sie selbst recht wenig im Roman. Sie bleibt das Objekt, dem sich durch die männliche Stimme der Narration und die Dinge angenähert wird. Ihr kommt eine passive Rolle im Roman und im Museum zu, die ihrer Stellung in der Gesellschaft und in ihrer Familie entspricht.²³ So gekennzeichnet können die Dinge und die Erzählung nur eine Annäherung an die Person darstellen, ein unendliches Kreisen und Nähern, das aber doch nie zum Ziel kommt.

Trotzdem sucht Kemal immer wieder nach Wegen, um die Distanz zu überbrücken. Das Lineal versucht er sich noch näher zu bringen, indem er es schmeckt. »Ich steckte mir das Ende des Lineals in den Mund, es hatte einen etwas bitteren Geschmack, aber dennoch beließ ich es dort lange.« (MdU, 180) In Kemals Zugang zur Dingwelt werden im Roman somit alle Themen angesprochen, die laut Christina Antenhofer an den Fetischismus geknüpft sind:²⁴ die »Materialität«, die den Fetisch über ein Zeichen oder Symbol hinausgehen und ihm eine metonymische, keine figurative Bedeutung zukommen lässt. »Singularität und Historizität«, im Sinne einer Wiederholbarkeit von etwas Vergangenem durch dessen materielle Verdichtung im Objekt. Die »soziale Bedeutung« als kommunikatives Objekt,

22 Ogut 2017, S. 52.

23 Trotzdem zeigt der Roman aber auch immer wieder Versuche von Selbstbehauptung und Stolz Füsuns sowie Bestrebungen, Handlungsmacht zu gewinnen (so z.B. darin, dass sie die Affäre beendet, oder auch in ihrem Umgang mit Kemal während ihrer Ehe). Insgesamt mündet aber dieser Konflikt von Machtlosigkeit und versuchter Selbstermächtigung, der vor allem durch die Männer in ihrem Leben unterbunden wird, in ihren Tod.

24 Antenhofer bezieht sich in ihrer Zusammenfassung der Themen, die mit dem Fetisch verknüpft sind, vor allem auf Marx, Freud und Levi-Strauss (2011, S. 19).

die von Kemal immer wieder betont wird; eine Grundvoraussetzung, die die Dinge erst zu Exponaten werden lässt. Und »Personalität und Individualität« in der Verbindung der Dinge mit einem Individuum, die so weit geht, »dass der Fetisch den Körper des Individuums selbst ersetzen kann«²⁵, indem er im Kontakt mit dem Körper des Fetischisten steht, berührt wird. Dies ist besonders gut auch an Kemals Umgang mit dem Lineal zu erkennen. Das fetischisierte Objekt wird zum Substitut für die geliebte Person,²⁶ ein Substitut, das vor allem durch den Tast-sinn, durch »Körper, Hand, Haut«²⁷ zugänglich gemacht, erspürt und ausgelesen werden kann.

Gleichzeitig zeigt sich eine »großartige Hingerissenheit« des Protagonisten, während derer »das Ich vorübergehend oder womöglich dauerhaft sich selbst ab-handen kommt«²⁸. Im Kapitel 28, das mit der »Trost der Dinge« überschrieben ist, wird diese magische Bedeutung der Dinge noch deutlicher, indem Kemal sie als Linderung und Trost einsetzt, als tatsächliche Schmerzmittel, die ihm wie eine Medizin Milderung seiner Qual schenken sollen: »[D]ann fuhr ich mir mit dem Gegenstand über Gesicht, Stirn und Hals, um meinen Schmerz zu lindern [...].« (MdU, 174) Szenen dieser Art tauchen im Roman immer wieder auf, so auch eine, die die körperliche Beziehung Kemals zu den Gegenständen und die Ineinsetzung der Dinge mit Füsün²⁹ noch einmal explizit macht:

Als ich diese Dinge, die Füsün berührt hatte und die dadurch zu Füsün geworden waren, in die Hand nahm und sie mir an den Hals hielt, an die Schultern, auf die nackte Brust, den Bauch, legten die darin angesammelten Erinnerungen sich tröstend über meine Seele. (MdU, 204)

Wie ein Drogensüchtiger (vgl. MdU, 196) sucht er die Nähe der Dinge und deren Versprechen nach sinnlicher, erinnernder und therapeutischer Erfahrung bis hin zu philosophischer Erleuchtung und proustscher Erscheinung, wie Fusillo es formuliert.³⁰ »*The Museum of Innocence* is above all a story of a totalizing obsession that oscillates between euphoria and dysphoria, with the euphoria coming almost exclusively from objects.«³¹

Das erkenntnisstiftende Potenzial der Dinge wird von Kemal an gleich mehreren Stellen thematisiert, an denen er sich selbst als »Anthropologe[]« (MdU, 38) bezeichnet. Die Dinge sollen ihm etwas über die ›fremde, unerreichbare Frau mittei-

25 Hier und im Vorherigen ebd., S. 19.

26 Zur Funktion der Substitution durch den Fetisch siehe: Iancono 2011.

27 Largier 2010, S. 109.

28 Böhme/Endres 2010, S. 10.

29 Bjarne Rogan stellt die Verschmelzung von Menschen und Dingen als das zentrale Kennzeichen für Auseinandersetzungen mit Sammeln und Erotik heraus (1996, u.a. S. 78).

30 Vgl. Fusillo 2017, S. 49.

31 Ebd., S. 48f.

len und auch über sein eigenes zurückliegendes Leben. Sie sind in diesem Sinne vor allem als Hilfen und als Medien, Entfernungen (auch unüberbrückbare menschliche Distanzen) und Zeit zu überwinden, zu deuten. Gleichzeitig geht es ihm in dem Vergleich darum, die Schwierigkeit, seine besondere Disposition und seine besondere, vielleicht nicht immer nachvollziehbare Liebe anderen zu vermitteln und zu verdeutlichen. Der vorgestellte Blick der anderen auf das eigene Leben macht es fremd.

Als ich [...] überlegte, wie ich Leuten, die Istanbul, Nişantaşı, Çukurcuma nicht kannten, von meinen Gefühlen für Füsün berichten konnte, kam ich mir vor wie jemand, der jahrelang in fernen Ländern gelebt hat. Als hätte ich lange Zeit unter den Einheimischen Neuseelands verbracht, um ihre Arbeits-, Freizeit- und Fernsehgewohnheiten und überhaupt ihre ganzen Sitten zu studieren, und mich dabei in ein Mädchen verliebt, so dass meine Beobachtungen und meine Liebe ineinander übergingen. Und als könnte ich nun wie ein Anthropologe den dort verbrachten Jahren nur dadurch einen Sinn verleihen, dass ich die angesammelten Dinge, nämlich Küchengeschirr, Schmuckstücke, Kleider und Bilder in gebührender Weise ausstellte. (MdU, 528f.)

Nichtsdestotrotz kommt in dem anthropologischen Vergleich auch eine imperiale Struktur zum Vorschein, die die Beziehung von Kemal und Füsün kennzeichnet, wie Hande Gurses überzeugend herausgearbeitet hat. Kemal marginalisiert Füsün als das »exotische Andere«.³² Von Anfang an überhöht er sie einerseits, hebt sie gewissermaßen auf einen Sockel, stellt sich aber andererseits aus egoistischen Gründen gegen ihre Wünsche (z.B. den, Schauspielerin zu werden). Sie ist auch eine Projektionsfigur für ihn, die er paternalistisch behandelt und vermeintlich vor sich selbst, anderen Männern und den Unwägbarkeiten der Welt schützen muss. Von Anfang an nimmt er Füsün, die als Kind schon an einem Schönheitswettbewerb teilhatte, vor allem in ihrem betörenden Äußeren³³ und als unbedarftes, ein wenig naives junges Mädchen wahr.

[...] Kemal later on perceives Füsün in its emphasis on her beauty and femininity as well as on her distinct social background and upbringing. All these qualities make Füsün a mysterious other that is »exotic and alluring« [...] and will eventually need to be taken under control.³⁴

32 Vgl. Gurses 2015, S. 119.

33 Selbst in ihrem Tod fokussiert sich seine Beschreibung ihres verunfallten Körpers auf erotische Merkmale: den »schönen Körper«, die »melancholischen Augen«, ihre »herrlichen Lippen«, ihre »rosa Zunge«, ihre »geschmeidigen Schultern«, die »seidige[] Haut ihrer Brust, ihres Nackens, ihres Bauches« etc. (MdU, 520f.)

34 Gurses 2015, S. 118.

Seine Sammlung erlaubt ihm stellvertretend ein gewisses Maß an Kontrolle über Füsun. Denn obwohl er ihre Macht über ihn und ihr Verhalten nicht kontrollieren kann, so kann er doch in seiner Haltung als überlegener Beobachter und als Verwalter der Dinge, die sie verkörpern sollen, Kontrolle und Deutungshoheit zurückgewinnen. »The information he collects and rearranges about her enables him to have command over her.«³⁵

Der Prozess des Sammelns ist bei Pamuk durch das gleichzeitige Ausgeliefertsein an die Dinge und Macht über sie gekennzeichnet. Der erotische Aspekt, der dem Sammeln häufig zugeschrieben wird, potenziert sich im Roman, da nicht nur das Sammeln erotisch konnotiert wird, sondern in der Sammlung das Objekt erotischer Begierde dupliziert werden soll. Die Besessenheit des Sammlers ist nicht auf den einzelnen Gegenstand als Teil einer potenziellen Vollständigkeit der Sammlung gerichtet, sondern immer ein Fetisch für eine Person: für die geliebte Füsun und in gewisser Weise auch für sich selbst. Frances L. Restuccia schlussfolgert mit Bezug zu Walter Benjamin:

[...] Kemal's objects do not >come alive in him; rather >it is he who lives in them< [...] . *The Museum of Innocence* presents the case of a man threatened by desire/love and his drive to fill that lack by putting objects in its place.³⁶

Die Hinwendung zu den Dingen machen Kemal als Sammler zum Außenseiter und Exzentriker, da diese Zuwendung die seit der Moderne festgeschriebene Grenze zwischen Leblosem und Lebendigem überschreitet.³⁷ Bjarne Rogan hat eine Reihe von Topoi des Sammelns in literarischen Texten zusammengestellt, die sich alle bei Pamuk finden lassen: ein kreativer Blick und Sinn für Ästhetik, der spielerische Aspekt der Tätigkeit und die Erregung eines Dingfundes, eine gute Portion Leidenschaft und ein Hauch Wahnsinn, eine erotische Aufladung des Tuns sowie Besessenheit, eine eher männliche und maskuline Verortung mit dem Anklang des Absurden, Irrationalen und Sinnlosen.³⁸ Pamuk spielt also mit diesen Topoi, variiert sie immer wieder und lässt sie seine Figur sogar reflektieren.

Die letzten drei Kapitel des Romans sind einer solchen Reflexion des Sammelns und des Museums gewidmet. In ihnen wird geschildert, wie Kemal »Das Museum der Unschuld« aufbaut. Sie sind überschrieben mit »Das Museum der Unschuld« (Kap. 81), »Sammler« (Kap. 82) und »Das Glück« (Kap. 83). Nach Füsuns Tod überredet Kemal ihre Mutter, ihm das Wohnhaus der Familie zu verkaufen, weil er nur in diesem Gebäude sein Museum mit den über die Jahre gesammelten Dingen errichten möchte. Sich selbst richtet er den Dachboden als Schlafzimmer über dem

35 Ebd., S. 119.

36 Restuccia 2016, S. 73.

37 Vgl. A. Assmann 1998, S. 262.

38 Vgl. Rogan 1996, S. 66f.

Museum ein. In Kapitel 82 schildert er seine Reisen durch die Welt und seine 1.743 Museumsbesuche (vgl. MdU, 545)³⁹; Besuche, die sich vor allem auf kleine Museen konzentrieren: das »Ava-Gardner-Museum« in Smithfield in North Carolina, das »Manhattener Handschuhmuseum«, das »Museum für chinesische Medizin« in Hangzhou, das Atelier Paul Cézannes in Aix-en-Provence und viele mehr – sowie das MJT in Culver City, Los Angeles. In vielen dieser Museen findet er etwas, das ihn an seine Sammlung erinnert. So z.B. in Paris:

Das Museum des aus Istanbul stammenden Levantiners Nissim de Camondo hatte eine befreiende Wirkung auf mich, denn nun wusste ich, dass ich Teller und Besteck aus den Beständen der Keskins und selbst die im Laufe von sieben Jahren angehäuften Salzstreuersammlung durchaus voller Stolz zeigen durfte. (MdU, 528)

Die Besichtigungen der verschiedenen Museen und damit zum Teil der Sammlungen anderer Personen lassen sein eigenes Sammeln nicht mehr so obsessiv, so fremd erscheinen. Anhand anderer Sammler reflektiert er die Tätigkeit, auch in Hinblick auf die Pathologisierungen, die dem Sammeln attestiert werden. Der Blick von außen, die Distanz zu Istanbul, die ihm die Reisen ermöglichen, lassen seine einzelnen Objekte als die Gesamtheit einer Sammlung erscheinen, ihre Konzentration wird deutlich. Die Museen, die er besucht, legitimieren sein Sammeln in gewisser Weise und so reift in ihm der Gedanke, ein eigenes Museum zu errichten. »Ich begriff nun, dass das wahre Haus eines echten Sammlers sein eigenes Museum sein musste.« (MdU, 534) Mit dem Museum wird die nach innen gerichtete, heimliche, dem Vorwurf des Fetischs ausgesetzte Sammlung zu einem öffentlichen Ort, einem Ort der Bildung und sogar des Sammlerstolzes im Gegensatz zur -scham. »Ich schämte mich plötzlich nicht mehr meiner Sammlung im Merhamet Apartmani. Von jemandem, der verlegen irgendwelche Dinge anhäufte, wurde ich allmählich zu einem stolzen Sammler.« (MdU, 528) Gleichzeitig kommt den gesammelten Gegenständen nun eine kommunikative Funktion zu. Kemal glaubt an den universellen Charakter der Dinge und ist auch zuvor schon überzeugt davon, dass die Museumsbesucher:innen ähnlich wie er empfinden werden und vor allem, dass diese Gefühle nicht ihm allein gehörten (vgl. MdU, 350). Kemal emanzipiert sich so von den eigenen Erwartungen und seiner Scham. Die Privatheit des Sammelns wird gewendet in die (Re-)Präsentation des Museums⁴⁰, dem als öffentlichem Raum ein allgemeiner Wert zugesprochen wird. Die letzten drei Kapitel stehen in einem Gefüge der Ehrfurcht und der Erleichterung, bis hin zu religiöser Überhöhung, aber auch der Lebensaufgabe und vor allem des Glücks.

39 Bis zu seinem Tod sollen es dann insgesamt 5.723 Museumsbesuche werden (vgl. MdU, 559).

40 Vgl. Klein 2004, S. 63.

Eine Geschichte der »Liebesqualen«⁴¹ findet ihre Bestimmung im kreativen Akt der Erbauung eines Museums.

Erzählhaltung im Roman

Schon anhand der Verweise auf die Exponate im Text und die Metakommentare zur Rezeption war zu sehen, dass die Erzählfürfigur sehr präsent im Roman ist. Der Erzähler Kemal berichtet seine Geschichte von Teilen in fiebrigem, nahezu besessenem Ton über neutralere bis spöttische Einschübe zur Zeitgeschichte und zur Situation der westlich orientierten Istanbuler Oberschicht, zu ihrer Doppelmoral die Rolle der Frau betreffend etc., bis hin zu selbstironischen Passagen mit distanzierteren Elementen der rückblickenden Reflexion. Es gibt so immer wieder Textpassagen, in denen der Erzähler das Geschehene mit zeitlichem Abstand anders wertet oder umdeutet; so z.B. bezüglich seiner Hoffnungen und Erwartungen, Füsün wiederzusehen, relativ zu Beginn der Geschichte:

Am nächsten Tag, nämlich am 3. Mai 1975 um vierzehn Uhr dreißig kam Füsün ins Merhamet Apartmanı und schlief zum erstenmal mit mir. Als ich an diesem Tag in die Wohnung ging, dachte ich nicht, dass wir uns dort treffen würden. Das heißt, wenn ich jetzt, nach all den Jahren, niederschreibe, was mir widerfahren ist, dann finde ich natürlich, dass mein letzter Satz nicht ganz der Wahrheit entsprechen kann, aber damals glaubte ich wirklich nicht, dass sie kommen würde. (MdU, 34)

Der ältere Erzähler analysiert sein jüngeres Selbst. Auch Formulierungen wie »[d]as wird mir heute erst so richtig bewusst« (MdU, 81) oder »Triebfeder der Geschichts« (MdU, 62) kennzeichnen den Akt des Schreibens und des Erzählers als Prozess der Selbsterkenntnis. Gleichzeitig erzeugen sie eine Distanz zur Figur des jungen Kemal, dessen Perspektive als radikal subjektiv und teilweise unzuverlässig charakterisiert wird, da er in der Situation, in der er sich jeweils befindet, die Dinge nicht unbedingt richtig einschätzt. So bewertet er z.B. an mehreren Stellen seine Gefühle für Füsün zunächst nicht richtig (vgl. MdU, 54 und 61) oder er interpretiert eine ganze Situation falsch; z.B. als er Füsün vorlägt, Sibel würde nicht mehr mit ihm schlafen, da sie »nicht so mutig und modern« sei wie Füsün.

Es folgte ein langes Schweigen, über das ich später jahrelang nachgedacht habe, so dass ich mir jetzt ein ausgewogenes Urteil darüber erlauben darf. Mein letzter Satz hatte für Füsün nämlich noch eine andere Bedeutung. Dass Sibel vor der Ehe mit mir schlief, hatte ich mit Liebe und Vertrauen begründet, während ich das gleiche Verhalten bei Füsün mit Mut und Modernität erklärte. Aus den von

41 Pamuk im Interview mit Denis Scheck, www.deutschlandfunk.de/liebe-schlimmer-als-ein-autounfall.700.de.html?dram:article_id=83800.

mir anerkennend gemeinten Begriffen »mutig und modern«, die ich danach jahrelang bereuen sollte, schloss Füsün nichts anderes, als dass ich ihr keine besondere Verbundenheit oder Verantwortung dafür entgegenbrachte, dass sie mit mir geschlafen hatte. (MdU, 59)

Diese Form der Selbstanalyse lässt die Elemente deutlich werden, die unter anderem zu seinem Unglück beigetragen haben: seine Fehler und seine Schuld, die dazu führen, dass Füsün die Affäre beendet und einen anderen heiraten wird, und die ihn in sein Unglück stürzen. Dieses Wissen lässt auch andere Textpassagen in unzuverlässigerem Licht erscheinen, manchmal subtil, manchmal ganz offensichtlich, so etwa, wenn Kemal den ersten Sex der beiden als selbstlosen Akt kennzeichnet:

Der Museumsbesucher möge einfach die Gegenstände in dem Zimmer betrachten und daran denken, dass ich das, was ich nun tun musste, vor allem für Füsün tat, die mich traurig und furchtsam ansah, in zweiter Linie dann für uns beide und erst ganz zuletzt ein klein wenig zur Förderung meiner eigenen Lust. (MdU, 36)

Der Icherzähler Kemal Basmaci erzählt seine Lebensgeschichte somit aus späterer Perspektive, kommentiert sich selbst, spielt mit verschiedenen Rezeptionssituations, spricht die Leser:innen direkt an. Dadurch wird permanent deutlich, dass es im Roman auch um eine Reflexion des Erzählers selbst geht und dessen spezielle Perspektive bzw. dessen Subjektivität.

Die Erzählperspektive wird allerdings zum Ende des Romans noch einmal gewendet, wodurch die Fiktion wiederum näher an die Realität rückt: Orhan Pamuk wird von Kemal damit beauftragt, den Katalog zum Museum zu schreiben, er wird als eigentlicher Erzähler des ganzen Textes identifiziert:

In jener Nacht wurde mir bewusst, dass das Museum unbedingt einen ausführlichen Katalog brauchte, in dem die Geschichte jedes einzelnen Gegenstandes verzeichnet war. [...] Den Katalog meines Museums konnte also ein Autor niederschreiben wie einen Roman. Ich selbst wollte mich an derlei nicht versuchen. Wer also konnte das für mich übernehmen?

So kam ich dazu, Orhan Pamuk anzurufen, der schließlich dieses Buch – von mir autorisiert – in der Ich-Form verfasste. (MdU, 544f.)

Dieser Kniff in der Erzählperspektive erzeugt eine Schleife ohne Ausgang und produziert verschiedene Ebenen der Fiktion: Der Autor Orhan Pamuk schreibt einen Roman, in dem der Erzähler Orhan Pamuk (der auch vorher kurz als Figur auftrat) aus der Perspektive der Figur Kemal dessen Geschichte erzählt, bzw. erzählt, wie Kemal erzählt. Das Kriterium, das Kemal von Pamuks Qualität als Erzähler überzeugt, ist, dass dieser auf Kemals und Sibels Verlobungsfeier mit Füsün getanzt hat und diesen Tanz detailliert und mit Faszination für Füsün wiederge-

ben kann (vgl. MdU, 549). Im letzten Kapitel des Romans wird die Übergabe des »Rhapsodenstabs« vollzogen:

Vom nächsten Absatz ab bis zum Ende des Buches erzählt meine Geschichte nun Orhan Pamuk. Ich bin sicher, dass er an diese letzten Seiten mit der gleichen Aufmerksamkeit herangehen wird wie damals an Füsün. Auf Wiedersehen!
 Hallo, ich bin Orhan Pamuk!
 Mit Kemals Erlaubnis möchte ich als erstes meinen Tanz mit Füsün schildern.
 (MdU, 549)

Nur ist es so, dass in dieser Logik Pamuk auch schon den vorherigen Teil der Geschichte erzählt haben muss, nur aus der Perspektive von Kemal. Der Roman macht so noch einmal besonders deutlich, was literarische Fiktion eigentlich ausmacht, nämlich, dass ein Erzähler, der unabhängig vom Autor ist, eine Geschichte erzählt.⁴² Der Vermittlung von Glaubwürdigkeit kommt dabei ein wichtiger Stellenwert zu. Pamuks Erzählkniff problematisiert diese Wahrhaftigkeit auf der einen Seite, indem er die Rolle des Erzählers thematisiert und uns damit deutlich macht, dass die Stimme von Kemal, die wir den Roman über zu hören bzw. zu lesen glaubten und die unglaublich präsent war, von jemand anderem »gesprochen« wurde – so wie es in der Literatur in der Regel nun mal ist, was wir aber in der Lektüre häufig ausblenden. Dies erzeugt eine weitere Ebene der Distanz, denn auch Pamuk kommentiert im letzten Kapitel, zeigt noch einmal eine andere Perspektive auf das Geschehene und ist zudem noch in der Lage, von Kemals Tod zu berichten. Die Wendung, dass der Erzähler Pamuk auch die vorherigen 82 Kapitel aus Kemals Perspektive erzählt haben soll, führt viele der vorherigen Erkenntnisse mehr oder weniger *ad absurdum* bzw. macht noch einmal deutlich, wozu Fiktion imstande ist. Sie erzeugt eine weitere ironische Brechung von Kemals heroischer Perspektive, seinen Selbstreflexionen und Fehleinschätzungen. Das Erzählen selbst, dessen subjektive Gestaltung und das empathische Projekt des Schreibens rücken hier in den Vordergrund und werden reflektiert. Pamuk wird dabei über seine Rolle als Autor hinaus zusätzlich zu einer Figur des Romans, die als solche auch im Verzeichnis der fiktiven Personen des Romans zu finden ist (vgl. MdU, 570⁴³), nicht aber in dem der realen. Zum anderen aber erzeugt die Integration der eigenen Person in den Text noch einen gegenteiligen Effekt: Aufgrund der Verbindung zum realen Orhan Pamuk, zum existierenden Autor und Nobelpreisträger, erlangt auch die Figur Kemal etwas Realistisches, die Ebenen verschwimmen. Sebnem Timur Ogut formuliert treffend: »The struggle of the real and the imaginary oscillates

42 Vgl. Martinez/Scheffel 2007, S. 68f.

43 Dies ist auch noch einmal erstaunlich im Unterschied zu Kemal und Füsün, die nicht im Verzeichnis der fiktiven Figuren aufgelistet sind (und auch nicht in dem der realen, historischen), vgl. MdU, 569ff.

throughout the museum and novel.«⁴⁴ Wenn Kemal sich mit Orhan Pamuk in die Dachstube seines (real existierenden) Museums zum Tee setzen kann, ihm dort, in freudscher Manier auf dem Bett liegend, seine Lebensgeschichte erzählt, dann muss er doch fast real sein! Und wenn die Dinge, die er Zeit seines (Roman-)Lebens gesammelt hat, in einem Museum gezeigt werden können, dann kippt das fiktive Projekt tatsächlich in Realität.⁴⁵

Das Museum der Unschuld II: Dinge im Museum

Das Museum zum Roman war von Anfang an Teil der Planung des Projekts, so gibt es Pamuk an.⁴⁶ Roman und Museum sind gedanklich zusammen entstanden, das Museum wurde allerdings erst 2012 eröffnet. In dem kleinen Eckhaus in Çukurcuma aus dem Jahr 1897, das das Haus von Füsun und ihrer Familie darstellen soll, sind jedem (bis auf die letzten) der Kapitel eine Vitrine mit Gegenständen gewidmet, die nummeriert und in chronologischer Reihenfolge angeordnet wurden. In den Vitrinen befinden sich die Dinge, auf die im Roman explizit als Ausstellungsstücke verwiesen wird, oftmals ergänzt durch weitere Objekte, die eine Verbindung zum Romankapitel besitzen. Erläuterungen gibt es nicht, die Vitrinen sind einzig mit den Romankapiteln überschrieben, manchmal findet man auch einen kleinen Auszug aus dem Text. Allerdings kann ein Audioguide mit in die Ausstellung genommen werden, in dem Pamuk (wahlweise auf Türkisch oder Englisch) einiges zu seinem Museum erklärt sowie die einzelnen Vitrinen erläutert und aus den entsprechenden Romankapiteln zitiert, kombiniert mit Musik- und Soundelementen.

Die einzelnen Vitrinen sind in dunkles Holz gefasst und übereinander und nebeneinander in die Wände eingelassen, sodass sie ein wenig den Eindruck eines Kuriositätenkabinetts erzeugen. Die Dingfülle der Ausstellung ist von Anfang an präsent. Das schmale Haus erstreckt sich über vier Etagen, wobei die einzelnen

44 Ogut 2017, S. 51.

45 Dem entspricht auch noch einmal, dass Kemal Roman und Leben an mehreren Stellen im Text engführt und die Geschichte seines Lebens *wie* einen Roman erzählen möchte: »Später aber, wenn wir spüren, dass unser Leben so wie ein Roman in seiner letzten Fassung vor uns liegt, können wir, so wie ich jetzt, rückblickend wählen, was nun wirklich unser glücklichster Augenblick war. Um zu erläutern, warum wir aus so unendlich vielen Momenten gerade jenen einen hervorheben, müssen wir unsere Geschichte erzählen wie einen Roman. Dann wissen wir aber, dass jener gekennzeichnete Moment unwiderruflich vergangen ist, und das lässt uns leiden. Erträglich wird dieses Leiden einzig und allein, wenn uns von jenem goldenen Augenblick irgendein Gegenstand erhalten ist. Greifbare Überbleibsel glücklicher Momente rufen uns die Erinnerungen daran, die Farben, die Freuden am Berühren und am Sehen, viel treuer zurück, als die Menschen dies könnten, die uns den Augenblick verschafft haben.« (MdU, 82)

46 Vgl. Pamuk 2012b, S. 103.

Ebenen durch eine Galerie in der Mitte des Raumes verbunden sind, die bis zum Erdgeschoss blicken lässt. Drei Etagen sind als Ausstellungsräume gestaltet, das Dachgeschoss beherbergt ein kleines Schlafzimmer, das Kemal bewohnt haben soll und das auch zu besichtigen ist. Wie das MJT ist auch dieses Museum relativ dunkel gestaltet, es gibt kein Tageslicht in den Ausstellungsräumen, die Vitrinen sind in warmes, künstliches Licht gehüllt.

Die Vitrinen sind als Holzkästen nur von einer Seite einsehbar und muten dadurch eher wie Schaukästen an. Die Inszenierung der Dinge innerhalb dieser Kästen reicht von der Anordnung als Assemblage über Formen von Setzkästen bis hin zur räumlichen Gestaltung kleiner bühnenartiger Welten innerhalb der Boxen. Mal erscheint das Ausgestellte wie in einer Auslage (Vitrine 73), mal wie ein Stillleben, fast wie die Kopie barocker Gemälde arrangiert (Vitrine 40), mal wie in einer Handlung mit den Dingen erstarrt (Vitrine 60), mal hinter einem Vorhang nur zu erahnen (Vitrine 39). Die Gestaltung nutzt den Raum, sodass die Dinge nicht nur durch Staffelung in Perspektive zueinander geraten, sondern auch durch Hängungen in neue Verhältnisse zueinander gesetzt werden, neue Beziehungen eingehen. Diese Strategien lassen die Gegenstände als Akteure erscheinen, die sich zueinander positionieren, die in Aktion begriffen sind. Die Dinge sind eindeutig die Hauptakteure in dieser Version der Geschichte, die Vitrinen sind jeweils ihre Bühne. Die Präsentation ist somit keine ›neutrale‹, sie geht über die gewohnten Formen musealer Präsentation hinaus. Auch wenn die Museologie kuratorische Strategien der Inszenierung oder auch der szenischen Darstellung⁴⁷ kennt, verbleiben diese meist im Modus respektive im Auftrag der Information, der Verdeutlichung von Zusammenhängen. Im »Museum der Unschuld« bilden die Vitrinen assoziative bis surreale⁴⁸ Räume, die Dinge sind zum Teil dramatisch in Szene gesetzt, wie z.B. in Vitrine 19 »Eine Totenfeier«, die einen schwebenden Schädel mit Fliege neben einer Taschenuhr vor einem Bild einer Moschee sowie über einer Tasse und einem Damenhalstuch zeigt. Expliziter kann ein Vanitasbezug kaum werden.

Die Vitrinen wirken also vielmehr wie 74 kleine Kunstwerke, die jeweils ein Pendant zum literarischen Kapitel in spezifisch bildnerisch-künstlerischer Umsetzung darstellen. Sie sind Traumwelten, Wunschwelten, Dingwelten. So wie die

47 Siehe u.a. Parmentier 2012 oder Klein 2007.

48 Der Surrealismus bildet einige Anknüpfungspunkte für eine Auseinandersetzung mit dem Museum und auch dem Roman. Die überraschenden Verbindungen unzusammenhängender Dinge und Bildelemente sowie das Spiel mit Größenverhältnissen und Räumen und in diesem Sinne eine »Zusammenfügung des eigentlich nicht Zusammengehörigen« (S. 32), die sich in den Vitrinen findet, stellt ein zentrales Kennzeichen surrealistischer Komposition und Ästhetik dar. Auch die Rückgriffe auf Traumhaftes, das Spiel mit dem Wunderbaren und der Illusion und die alles beherrschende Triebfeder des Begehrrens zeigen, dass Pamuk sich unter anderem surrealistischer Ausdrucksmittel bedient. Zum Surrealismus siehe Schneede 2006, vor allem S. 29-52.

Dinge präsentiert sind, gibt ihnen das Museum aber auch eine Eigenmacht zurück. Während im Medium der Schrift die Dinge benannt, beschrieben, gedeutet werden können und müssen, wirken sie hier *qua* ihrer Materialität und in den Kontexten der anderen Dinge. Das Fehlen von weiterem Text und die Inszenierung, die sie zu Akteuren werden lässt, geben ihnen eine ›Kraft‹ oder ›Macht‹, die es ihnen möglich macht, sich auch gegen den Roman zu positionieren. So wird sich für die Museumsbesucher:innen in den Dingen nicht unmittelbar die Liebesgeschichte von Kemal und Füsun spiegeln. Es können Gegenstände aus den Kapiteln ganz klar wiedergefunden und entdeckt werden, aber auch für Besucher:innen, die den Roman nicht gelesen haben oder ihn nicht mehr so präsent haben, vermitteln die Dinge Bedeutungsschichten, nur vielleicht jenseits der Romanhandlung.

In seinen Poetikvorlesungen an der »Harvard University« 2009, die als »Der naive und der sentimentalische Romancier« 2012 auf Deutsch veröffentlicht wurden, beschreibt Pamuk, wie er zu den Gegenständen im Museum kam:

Parallel dazu habe ich einen Roman geschrieben und in Secondhandgeschäften, auf Flohmärkten und bei Bekannten, die gerne Dinge horten, Ausschau nach Gegenständen gehalten, die von der im Zentrum des Romans stehenden fiktiven Familie zwischen 1975 und 1984 hätten benutzt werden können. [...] Ich dachte mir dann jeweils Romansituationen aus, in die diese Gegenstände hineinpassen könnten, von denen viele (etwa eine Quittenreibe) reine Spontankäufe waren. Einmal stieß ich in einem Secondhandgeschäft auf ein mit orangefarbenen Rosen und grünen Blättern bedrucktes Kleid und befand auf der Stelle, es sei wie gemacht für meine Romanheldin Füsun. Als ich dann die Szene beschrieb, in der Füsun so gewandet Autofahren lernt, hatte ich das Kleid denn auch vor mir liegen.⁴⁹

Pamuk kennzeichnet somit das Erfinden der Romanhandlung und das Finden der Dinge als einen wechselseitigen Prozess, die Gegenstände werden in ihrer spezifischen Materialität und Ästhetik zu Inspirationen für Narration.

Als auf Flohmärkten oder in Secondhandshops aufgefundene Dinge zeichnen die gezeigten und von Pamuk gesammelten Gegenstände ein Bild der materiellen Kultur Istanbuls der 1970er-Jahre, sie zeugen vom Alltagsleben in dieser Zeit, sind Zeitzeugen einer spezifischen Epoche. Für Besucher:innen von außerhalb bekommen sie somit fast eine kulturanthropologische Qualität, für Besucher:innen, die die 1970er-Jahre in der Türkei erlebt haben, können sie Erinnerungen auslösen. Yin Xing schlussfolgert: »Therefore, we can see that *The Museum of Innocence* and the physical museum together form a perfect combination of voluntary memory and involuntary memory.«⁵⁰ Man könnte ergänzen: Die Inszenierung der Dinge im

49 Pamuk 2012b, S. 103

50 Yin Xing 2013, S. 204.

Text und im Museum dienen als ›Erinnerungsveranlasser⁵¹, die sowohl gesteuert werden als auch Prozesse und Assoziationen auslösen und enthalten, die nicht zu steuern sind,⁵² wobei genau diese Formen der ›Dinglektüre‹ von Pamuk reflektiert werden. Gleichzeitig geht es natürlich auch bei den Museumsdingen, wenn man sie als Zeitzeugen einer bestimmten Epoche der Vergangenheit liest, nicht nur um eine Abbildung und Erinnerung dieser bestimmten Zeit, sondern zugleich um das Hervorbringen derselben: »[The Things] *constitute* a reality and a sedimented history of Istanbul in the 1970s, rather than *represent* one.«⁵³ Jede Form von Ausstellung stellt eine Konstruktion von Wirklichkeit dar, indem die Polysemantizität von Dingen auf eine oder mehrere Lesarten hin befragt wird. Dinge sind grundsätzlich vieldeutig und werden durch den Kontext anderer Dinge oder Texte in eine Richtung gedeutet. Die Gesamtkomposition einer Ausstellung ist demnach nicht die Abbildung oder Wiedergabe von etwas, sondern eine eigene Form der Konstituierung. Schließlich sind es aber die Besuchenden, die diese Darlegung lesen müssen und an der Gestaltung elementar beteiligt sind:

Letztlich komponiert sich der Besucher sein Ausstellungserlebnis und seine Auslegung des Ausgestellten selbst zusammen, wobei er von seinen persönlichen Vorkenntnissen, Interessen und Sehgewohnheiten prädisponiert wird. Der Besucher ist es letztendlich, der Bedeutung herstellt, indem er sich für eine im Objekt schlummernde Bedeutungsmöglichkeit entscheidet.⁵⁴

Das, was Alexander Klein für jeden Museumsbesuch feststellt, trifft auf Pamuks Museum insbesondere zu, da es auf die Wirkmacht von Dingassemblagen vertraut und diese kaum über Text einbettet und deutet, sondern sie selbst im Museum ›sprechen‹ lässt und die Gegenstände wie Akteure inszeniert.

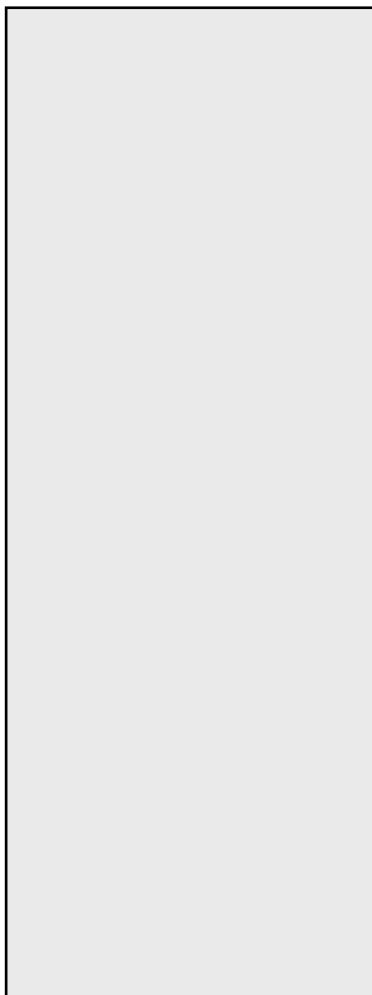
Die Vitrine zum Kapitel 9 (siehe Abb. 26), dem Kapitel, in dem die erste sexuelle Begegnung zwischen Kemal und Füsun geschildert wird, zeigt z.B. deutlich mehr Dinge, als im Text genannt werden. Neben dem Taschentuch, zwei Gürteln und dem Tintenfass, auf die im Kapitel verwiesen wird, die für diese Begegnung stehen sollen und die der Protagonist selbst deutet, finden sich hier noch eine Reihe von Alltagsgegenständen wie Bücher, ein Schuh, ein Wecker, Fotos, Tücher und ein Radio, die sich auch alle in dem Zimmer befunden haben könnten, was aber nicht deutlich gemacht wird. In dieser Vitrine sind die Dinge übereinandergestapelt hinter einem metallenen Gestell eines alten Bettes, fast wie hinter Gittern oder hinter den Bändern einer alten Pinnwand angeordnet. Die im Roman genannten

51 Vgl. Korff 1999, S. 330.

52 Vgl. Klein 2007, S. 172f.

53 Jakubowski 2013, S. 135.

54 Klein 2007, S. 172.

Abb. 26: Vitrine 9

Dinge sind noch einmal besonders hervorgehoben, indem sie sich vor dem Metallgestell befinden, nicht dahinter wie alle anderen. Trotzdem fügen sich diese Dinge vor allem in die Gesamtheit des Ensembles ein, der Sammlungscharakter des Gezeigten wird deutlich. Das auratische und symbolische Einzelding, der Fetisch, tritt zurück gegenüber den vielen Dingen, die in ihrer Farbigkeit und ihrer Anordnung eine Einheit ergeben. Dass sie zusammengehalten werden von einem Bettgestell oder einer »Drahtmatratze« (UdD, 83), wie es im Katalog »Die Unschuld

der Dinge« heißt, eröffnet das Konnotationsfeld des Bettles, verweist auf den Sex der Protagonist:innen, allerdings in einer kühlen, fast skelettierten Form, die mit der Wärme und Leidenschaft der geschilderten Szene im Roman nicht viel gemein zu haben scheint. Das leichte, weiße Taschentuch, das mit Blumen bestickt ist, macht sich auf den rostigen Streben nahezu verletzlich aus, die Präsenz der deutlich alten Gegenstände steht im Kontrast zu der Unmittelbarkeit, die das Erzählen erzeugt. Während wir im Roman das Gefühl haben, in die Situation hineingezogen zu werden, fast voyeuristisch nah an einer intimen Situation teilzuhaben (auch wenn diese als vergangen markiert ist), rückt die Nähe der Gegenstände im Museum, in diesem Fall die historische Differenz, die vergangene Zeit stärker in den Vordergrund, obwohl wir die Dinge in ihrer Präsenz erleben können.

Pamuk selbst thematisiert im Katalog die Eigenständigkeit der materiellen Welt:

Bei der Gestaltung der Boxen wurde mir jedoch allmählich bewusst, dass die Dinge, die ich jahrelang gesammelt und im Roman beschrieben hatte, im Museum eine neue Bedeutung gewannen. Sobald sie in die Boxen kamen, redeten sie miteinander und sangen eine neues, ein anderes, ein über den Roman hinausgehendes Lied. (UdD, 83)

Dieses »Lied« wird dann aber von ihm nicht genauer spezifiziert. Die Dinge bekommen hier nicht nur eine Eigenständigkeit, sondern auch eine Eigenwilligkeit und werden durch Pamuk anthropomorphisiert.⁵⁵

Gleichzeitig dienen die Dinge wieder der Verifizierung des Romans, indem real existierende Gegenstände zu Zeugen einer fiktiven Geschichte erklärt werden. Wir sehen Füsuns Ohrring, *ihr* Kleid, den Arm *ihrer* Puppe und *ihre* Zigarettenkippen ...

55 Der Katalog »Die Unschuld der Dinge« fügt somit dem Roman und dem Museum noch eine weitere Ebene des Kommentars hinzu, indem unter anderem der Entstehungsprozess des Museums aus Pamuks Perspektive geschildert wird, was aber auch immer wieder mit Schilderungen zu Kemal und Romanauszügen verschwimmt, sodass das sprechende »Ich« nicht immer klar identifiziert werden kann und die verschiedenen Ebenen der Darstellung nicht eindeutig voneinander getrennt werden können. Ähnlich funktioniert auch ein Film, den Grant Gee im Jahr 2015 zum »Museum der Unschuld« veröffentlicht hat und zu dem Pamuk die Texte beisteuerte: »Innocence of Memories. Orhan Pamuk's Museum & Istanbul«. Gee und Pamuk lassen darin die Liebesgeschichte aus Sicht einer Freundin von Füsün schildern und erzählen somit die Romanhandlung aus anderer Perspektive weiter. Ayla, die Freundin, die nur als Erzählstimme zu hören ist, berichtet von ihrer Sicht auf Füsün, ihrer Lektüre von Pamuks Roman und ihren Eindrücken des Museums. Von einer männlichen Stimme werden Teile des Romans gelesen. Auf der Bildebene zeigt der Film aber vor allem dokumentarische Elemente (das nächtliche Istanbul, das Museum und seine Exponate) sowie (biografische) Interviews mit Pamuk und anderen Bewohner:innen Istanbuls. Der Film greift somit Pamuks Spiel mit Fiktion und Realität auf und denkt es – ähnlich wie der Katalog – nur in einem anderen Medium weiter.

»Wie soll eine Person fiktiv sein, die die Dinge eines ganzen Lebens hinterlässt?«, scheint das Museum permanent zu fragen. Die Materialität der Objekte macht es möglich, dass wir uns der Figur noch einmal auf anderem Wege nähern, nämlich körperlich. Wir können uns selbst ins Verhältnis zu ihrem Kleid setzen, ihre Gegenstände nach Spuren absuchen, uns selbst in diesem System aus Dingen verorten und verlieren. Die Strategie des Museums scheint es zu sein, ein falsches Gefühl der Verbundenheit mit diesen Dingen zu erzeugen, ein Sehnen oder Verlangen, eine Nostalgie – wie es Presca Ahn formuliert – nach etwas, das weder wir noch irgendjemand anderes jemals erlebt hat.⁵⁶ Etwas, das aber nicht nur durch die detaillierte Narration des Romans »wahrscheinlich« wirkt, wie es Aristoteles für die Dichtung feststellt,⁵⁷ sondern in der Glaubwürdigkeit durch die ausgestellten Dinge noch gesteigert wird.

Die ausgestellten Objekte verhelfen zu einer Verortung der fiktiven Figuren im realen Raum. So gibt es z.B. in Vitrine 31 eine Istanbulkarte mit markierten Straßen, die Kemal an Füsün erinnern und die er sich nach der Trennung auferlegt zu meiden. Im Roman heißt es dazu: »Hier nun der neue Plan von Nişantaşı, den ich mir damals vorzustellen und zu eigen machen suchte. Für die rot gekennzeichneten Straßen und Orte galt ein absolutes Verbot [...].« (MdU, 181) Im Museum sind auf der Karte – die die Leserinnen und Leser sich bei der Lektüre vorstellen müssen – Orte markiert, die Füsün betreffen, so wie ihr Wohnhaus aber auch Handlungspunkte aus anderen Romanen Pamuks verzeichnet, so »[d]as geheime Büro von Celal Salik, dem Kolumnisten aus dem *Schwarzen Buch*« oder »[d]er kleine Platz, an dem Celal Salik ermordet wurde« oder auch »[d]as Haus von Ka, dem Dichter aus *Schnee*« (UdD, 146)⁵⁸. Darüber hinaus werden aber auch das Wohnhaus von Atatürk und die »Technische Universität Istanbul« lokalisiert. Auch im Kleinen der einzelnen Exponate und Vitrinen verschwimmen somit Realität und Fiktion, indem reale und erfundene Geschichte(n) gleichberechtigt nebeneinanderstehen. In der angrenzenden Vitrine werden zu Kapitel 32 auf einer Karte mit Stecknadeln Orte markiert, an denen Kemal Füsün zu sehen glaubt: »Schatten und Phantome« (UdD, 147), die er für sie hält. Diese doppelt imaginierte Füsün wird akribisch verortet. Der Person, die sich ihm immer wieder entzieht, versucht der Protagonist habhaft zu werden, indem er sie (oder diejenige, die er für sie hält) fotografiert. Somit ist Füsün hier zugleich eine Erscheinung – in der Fantasie und Hoffnung

56 »The cozy feel of the museum's interior, the antiqued numbers over the vitrines, and the fades beauty of its objects are all part of the same curatorial strategy: to generate in us a false sense of longing, a nostalgia for something that neither we *nor* anyone else has ever experienced.« (Presca Ahn: Review: Orhan Pamuk's »The Innocence of Objects«, www.theamericanreader.com)

57 Vgl. Aristoteles 2010, Kap. 9, S. 29.

58 Siehe Pamuk 1995 und 2005.

des Protagonisten, aber auch als fiktive Figur generell –, wird aber auch in der Realität verortet. Dass Kemal all diese vermeintlichen Begegnungen, die sich nur als Wunschdenken herausstellen, kartografiert, lässt seine Obsession noch einmal deutlich werden, genauso wie das Zeigen von Gegenständen, zu denen Füsün nur loseste Verbindungen hatte,⁵⁹ sowie der Akt der Verfolgung generell. Dass er dafür die Fotografie wählt, scheint in diesem Medium begründet. So hat Susan Sontag zum Foto in der Funktion als Surrogat herausgearbeitet:

Eine Fotografie aber ist nicht nur »wie« ihr Gegenstand, eine Huldigung an den Gegenstand. Sie ist Teil, ist Erweiterung dieses Gegenstands; und sie ist ein wirk-sames Mittel, ihn in Besitz zu nehmen, ihn unter Kontrolle zu bringen.

Die Besitzergreifung durch die Fotografie vollzieht sich in verschiedenen Formen. Die einfachste Form dieser Besitzergreifung besteht darin, daß wir mit der Fotografie das Surrogat einer geliebten Person oder eines geschätzten Gegenstan-des besitzen – ein Umstand, durch den die Fotografie etwas von einem einmaligen Objekt erhält.⁶⁰

Die Besitzergreifung der Person durch das Mittel des Fotografierens funktioniert besonders gut, weil die Fotografie als indexikalisches Zeichen immer das Dage-wesensein des Abgebildeten voraussetzt. Das Moment der Kontrolle – das Sontag dieser Form des Fotografierens zuschreibt⁶¹ und das hier gerade misslingt, weil Kemal einfach das falsche Objekt zum Fotografieren wählt –, des Habhaftmachens

59 Ein Beispiel dafür sind die Fotos von Schiffen auf dem Bosporus, die Kemal von einem anderen Sammler bekommt: »Ein gewisser Siyami, der die letzten dreißig Jahre seines Lebens der Aufgabe gewidmet hatte, von allen Schiffen, die seit der Erfindung der Fotografie durch den Bosporus gefahren waren, in Istanbul eine Aufnahme zu machen, überließ mir Fotos, die er doppelt hatte, und ich bin ihm zu Dank verpflichtet, weil er mir die Möglichkeit eröffnet hat, hier Fotos von Schiffen auszustellen, deren Sirenen ich hörte, wenn ich an Füsün dachte oder mit ihr unterwegs war [...].« (MdU, 540) Die Bezüge der Fotos zur Person Füsün sind hier nur noch so unverbunden, dass eigentlich jeder Gegenstand zum Memorialobjekt für Füsün werden könnte. Pamuk rückt an dieser Stelle noch einmal die radikale Subjektivität bis hin zur Willkürlichkeit dieses Sammelprojekts in den Fokus und zeigt, dass die Dingbeziehungen und -bedeutungen vor allem durch den Sammler kreiert werden.

60 Sontag 2016b, S. 148.

61 Vgl. ebd., S. 149: »Fotografien bieten mehr als eine Neubestimmung des Stoffs unserer all-täglichen Erfahrungen (Menschen, Dinge, Ereignisse – alles, was wir, wenn auch vielleicht anders und häufig, ohne es recht wahrzunehmen, mit dem bloßen Auge sehen); sie machen eine Vielzahl von Dingen sichtbar, die wir ohne sie niemals sehen würden. Die Realität als solche wird neu definiert – als Material für eine Ausstellung, als dokumentarische Basis für Untersuchungen, als Objekt der Überwachung. Die fotografische Erforschung und Verviel-fältigung der Welt zersplittert Kontinuitäten, füttet die Splitter in ein endloses Dossier ein und eröffnet damit die Möglichkeiten der Kontrolle, von denen man nicht einmal träumen konnte, als das Schreiben noch das einzige Mittel zur Aufzeichnung von Informationen war.«

und des Erzeugens eines Substituts, dem man sich widmen kann, wann immer man möchte, und das einen verweilenden, entdeckenden Blick auf das Begehrte zulässt, scheint in ähnlicher Form für Kemals Sammlung zu gelten, nur dass die Verbindung zwischen der Person und ihren Gegenständen loser ist als die zwischen der Person und ihrer Fotografie. Wie die Fotografie verweisen auch die gezeigten Dinge auf ihr eigenes Alter, auf das »unerbittliche Verfließen der Zeit«⁶². Während in der Fotografie aber das Gefühl überwiegt, dass der Moment unwiederbringlich vergangen ist, retten die Dinge ein Stück Materialität aus der Vergangenheit in die Gegenwart, wie Alexander Klein für das ›Alte Objekt‹ feststellt.

Das Alte Objekt steht zwar nun nicht mehr in Gebrauch, wird aber doch als Fenster zum Fernen gezeigt und geschätzt. Die Linearität der Zeit wird durch eine Dialektik von nah und fern in gewissem Sinne aufgebrochen, denn: Einerseits stehen Alte Objekte in der Zeit – nämlich in der Zeit des Betrachters und in ihrer eigenen, physischen Zeit, die sich aus ihrer Materialität ergibt –, andererseits ist das, was sie bezeugen und worüber sie Aufschluss geben, eben längst passiert. Auf Grund dieses inneren Widerspruchs bildet das Alte Objekt eine Brücke zwischen dem Einst und dem Jetzt. Dies impliziert, dass Zeichen und Gezeigtes im ausgestellten Alten Objekt nicht klar voneinander getrennt sind. Die Zeigestruktur des Alten Objektes ist metonymisch: Es ist selbst Teil von dem, worauf es verweist.⁶³

Diese Verbindung und metonymische Zeigestruktur, die den Erinnerungsgegenstand als ›Altes Objekt‹ auszeichnen, macht die Faszination dieser Dinge aus.

Die vielen Fotos im Museum unterstützen in ihrer Verweisfunktion noch einmal den Eindruck des Realen, denn alle dort zu sehenden Personen müssen gelebt haben, müssen sich in der jeweiligen Situation befunden haben. Die Fotos liefern als optisches Produkt materieller Existenz das »Beweismaterial«⁶⁴ dazu. Die Verweise verlaufen aber wiederum ins Leere. Selten ist klar, wer oder was gerade dargestellt ist, trotzdem überwiegt der Eindruck des Realen durch ihre einfache Existenz.

Im Kapitel 32 wird aber trotz aller Kopplung an Verweissysteme (des Fotos, der Karte etc.) deutlich gemacht, dass Kemal fantasiiert, sich bewusst oder nicht bewusst selbst täuscht, um Füsun zumindest für Momente gefühlt nah zu sein:

Abgesehen von den ersten paar Sekunden jeder Begegnung, die so tröstlich wirkten, war mir natürlich klar, dass ich nicht Füsun vor mir hatte, sondern eine Ausgeburt meiner rastlosen Seele. Sie plötzlich vor mir zu sehen war aber so ein süßes Gefühl, dass ich mich vor allem an belebten Orten herumtrieb, wo die Chance, ihre

62 Sontag 2016a, S. 21.

63 Klein 2004, S. 37.

64 Sontag 2016a, S. 11.

Wiedergängerin zu treffen, am höchsten war, so dass sich in meinem Kopf wieder ein ganz eigener Stadtplan entwickelte. Die Stadt wurde mir zu einer Welt von Zeichen, die alle auf Füsün verwiesen. (MdU, 184)

Er entwickelt eigene Verweissysteme und reflektiert gleichzeitig ganz grundlegend seine Form der Lektüre der Welt: als Ansammlung von Zeichen, die alle auf Füsün verweisen, weil sein Denken permanent sie zum Zentrum wählt.⁶⁵ Die Verfolgung, die Fotografie und auch die gesammelten Dinge können somit immer nur ein Ersatz für die geliebte Person sein, ihre Verweis- und Zeichenfunktion immer nur subjektiv. In diesem Sinne sind die Dinge auch »unschuldig« (eine Vorstellung, die an sich auch wieder die Gegenstände anthropomorphisiert), sie werden von Kemal instrumentalisiert, zu etwas gemacht, so wie auch Füsün als unschuldig an der Entwicklung der Geschichte gezeigt wird. Die Textpassage scheint gleichzeitig metareflexiv auf die Rezipient:innen von Roman und Museum zu verweisen: Die Freude an der Imagination, die Bereitschaft, sich willentlich täuschen zu lassen, teilen in der Regel auch die Besucher:innen und Leser:innen, die sich im und durch das »Museum der Unschuld« auf ein Spiel mit Realität und Fiktion einlassen und es genießen.

Die Darstellung eines Kapitels, die im Museum von der Inszenierungsform der Schaukästen abweicht, beinhaltet die Zigarettenstummel zu Kapitel 68. In einem Rahmen, der sich über eine ganze Wand im Bereich des Museumseingangs erstreckt, finden sich »4.213 Zigarettenkippen«, die nach Jahren sortiert und mit Datum und jeweils einer kleinen Notiz versehen sind. Die Zigaretten sind ordentlich aufgereiht und mit Stecknadeln festgepinnt (siehe Abb. 27). Die gezeigten Stummel sind Überbleibsel von Zigaretten, die Füsün in den Jahren 1976 bis 1984 im Beisein von Kemal geraucht hat, meistens an Tagen oder Abenden, an denen er ihre Familie besuchte. Kemal hat die Kippen aufbewahrt und sorgfältig klassifiziert. Die dazu notierte Bemerkung spiegelt seinen Eindruck des jeweiligen Tages wider (vgl. UDD, 228).

Ihre Präsentation erinnert an die Klassifikationssysteme von Insekten, wie sie in naturkundlichen Museen zu finden sind. Das Museum vereint somit verschiedene grundlegende Darstellungsformen der Museologie, wie sie Michael Parmentier zusammenfasst: Während die Vitrinen stärker über die in mancherlei Hinsicht überraschende Komposition unterschiedlicher Gegenstände funktionieren und zum Teil in nahezu szenischer Darstellung erscheinen, herrscht hier die Strenge der Klassifikation vor. Bei der Komposition geht es vor allem darum, durch die Montage der Dinge diese in eine Beziehung zueinander zu setzen und

65 Seine Lesarten der Welt, der Dinge und der Zeichen sind somit auch zutiefst »magische Lektüren«, Formen der »Einverleibung und der Fetischisierung«. Zu diesen »magischen Lektüren« im Sinne der Literaturwissenschaft siehe Nelles 2018.

Abb. 27: Zigarettenkippen Füsuns



dadurch »ihre verborgenen Bedeutungen freizugeben«⁶⁶, ähnlich wie Pamuk es auch beschreibt. Die Klassifikation wiederum erzeugt durch die Ordnung und Systematisierung einander ähnlicher Dinge und Spezies eine Vergleichsmöglichkeit, die die kleinen Unterschiede hervorhebt, innerhalb einer Art, innerhalb eines thematischen Zusammenhangs. Die Gegenstände werden hierbei aus ihren lebensweltlichen Zusammenhängen herausgelöst, welche auch nicht wie in der szenischen Darstellung zu rekonstruieren versucht werden, sondern sie werden zu Exemplaren für einen Zusammenhang, eine Einheit.⁶⁷ Bei den Zigarettenstummeln wirkt diese Präsentationsform zugleich absurd und angemessen. Absurd erscheint die Wand voller ausgedrückter Zigaretten, weil es sich eigentlich um Müll handelt, der hier seinen Weg ins Museum findet. Latent ekelhafte Reste einer Handlung werden verewigt, eigentlich Wertloses zum Erkenntnisobjekt und wertvollem Exponat. Die Angemessenheit der Darstellung ergibt sich auch aus diesem Wert: Kemal beschäftigt sich mit den Zigarettenstummeln wie mit wertvollen Exotika,

66 Parmentier 2012, S. 153.

67 Vgl. ebd., S. 151.

er widmet ihnen Aufmerksamkeit mit Blick auf ihre Details und Unterschiede – sie sind wertvoll für ihn. Orhan Pamuk muss dann stellvertretend für den Protagonisten – so gibt er es im Katalog an – die Sätze, die Kemal zu den einzelnen Tagen notiert hatte, unter die Zigaretten schreiben (vgl. UdD, 228).

In der Masse der Stummel und der Akribie, mit der sie gezeigt und archiviert werden, verdeutlicht sich noch einmal Kemals Obsession. Nicht nur wird die Häufigkeit seiner Besuche bei den Keskins abgebildet, die sein Willkommensein häufig überschreiten – durch die Datierung wirkt die Präsentation der Zigarettenstummel fast wie ein an die Wand gebrachter Kalender –, sondern auch die Tatsache, dass der Müll der Angebeteten für ihn aufbewahrenswert ist, zeigt seine Verbindung zu Füsün und zur Dingwelt. Der Fetischcharakter, den Füsuns Dinge für ihn aufweisen, wird noch einmal besonders ersichtlich. Andererseits besitzen die Zigaretten eine Nähe zum Körper, eine Nähe zum Mund derjenigen, die sie geraucht hat, und tragen ihre Spuren in Form von Lippenstift, Speichel und damit sogar DNA. Sie können anders als viele der gezeigten Gegenstände, die eher assoziativ mit Füsün verbunden sind, materiell auf die Person verweisen, etwas von ihr weitergeben. Im Roman bezeichnet der Protagonist sie als »intime Gegenstände« (MdU, 422) und berichtet in sexuell aufgeladener Sprache von Füsuns Umgang mit ihnen:

Diese Kippen, deren Enden Füsuns Lippen berührt hatten, in ihren Mund gedrungen waren, von ihrer Zunge angefeuchtet und meist von ihrem Lippenstift herrlich rote Spuren trugen, stellten für mich – wie leicht vorzustellen ist – ganz besonders intime Gegenstände dar [...]. (MdU, 422)

Er wird zum Experten, Füsuns Stimmungen und ihr Umfeld anhand der gerauchten Zigaretten abzulesen. Je nachdem, mit wem sie zusammen ist, wie sie sich fühlt – so liest es Kemal –, raucht sie die Zigaretten weniger weit auf, hält sie unterschiedlich, drückt sie auf verschiedene Arten aus (vgl. MdU, 424)⁶⁸: »All diese verschiedenen Methoden verliehen jeder von Füsun traktierten Kippe eine ganz besondere Form und eine Art Beseeltheit« (ebd.). Die ausgestellten Zigaretten sind somit das Endprodukt einer Studie der begehrten Person, die Kemal bis ins Detail zu beobachten und zu verstehen versucht. Immer wieder scheint so das Bild des Wissenschaftlers, des Anthropologen, als der er sich selbst bezeichnet, hervor, der möglichst nah an das Verhalten der ›fremden‹ Füsun herankommen möchte, der somit aber auch immer wieder eine Distanzlosigkeit unter Beweis stellt, die ihre Privatsphäre beständig verletzt.

68 Im Museum findet sich zu den Zigaretten auch ein Film, in den verschiedenen Arten zu rauen und vor allen Dingen des Haltens der Zigarette von Füsun nachgestellt und gedeutet werden.

Im Vergleich der Klassifikation sind die Zigaretten zugleich Typen für etwas, als auch individueller, jeweils einzigartiger Gegenstand:

Manche kamen mir vor wie die Schlote der Stadtdampfer oder wie kleine Krebse. Ich sah Ausrufezeichen, die mich vor einer Gefahr warnten, sah manchmal nur stinkenden Müll und dann wieder Stücke von Füsuns Seele, und ich roch an den Lippenstiftspuren und verfiel in tiefes Sinnen über Füsün und über das Leben an sich. (MdU, 424f.)

Das Schlüsselwort, das die zitierten Sätze beherrscht, ist »ich«. Es geht darum, was Kemal in den Kippen sieht, was sie *ihm* vermitteln, was sie in *ihm* auslösen. In dieser Form der Darstellung verweist Pamuk noch einmal auch deutlich auf die radikal-subjektive Perspektive des Protagonisten. Das Sammlungsprojekt wird noch einmal als ein narzisstisches gekennzeichnet. Alexander Klein betont ganz allgemein den »expansive[n] und aggressive[n] Grundcharakter« des Sammelns als einen Prozess des Sehnens und vermeintlicher Erfüllung, welche immer wieder nur neue Lücken aufzeigt und zu neuen Versuchen, »das Begehrte zu erlangen und über es zu verfügen«⁶⁹, führt. Klein schlussfolgert:

Im Grunde sammelt der Sammler sich selbst. Die Sammlung wird ihm sozusagen zu einem zweiten Körper, mit dem er sich identifiziert. Er kann sich in diesem Körper vollkommen verlieren und wieder finden. Er sieht, wie sich in der Sammlung seine geheimsten Wünsche aufbauen und deren Erfüllung in den Bereich des Möglichen zu rücken scheint.⁷⁰

Auch auf Kemal trifft dies zu. Es sind seine Dinge, seine Deutungen, die gezeigt werden. Letztlich ist die Sammlung, die im Museum ausgestellt wird, eine, die sich in erster Linie dem Sammler erschließt und über die zugefügten Texte des Romans, des Katalogs, des Audioguides dem Betrachter oder der Betrachterin zugänglich gemacht werden muss. Die Texte sind es, die seine »geheimsten Wünsche« vermitteln, seine intimen Gedanken an die Dinge heften.

In der räumlichen Anordnung brechen die Zigarettenstummel aus der Chronologie der Darstellung im Museum aus. Während die anderen Vitrinen in ihrer Kapitelreihenfolge angeordnet sind, befinden sich die Zigaretten im Eingangsbereich und sind somit eine der ersten Exponatreihen, die die Besucher:innen zu sehen bekommen. Dadurch sind sie noch einmal gesondert hervorgehoben, wie auch die letzten Kapitel, die ihre Darstellung in der Dachkammer finden, in der Kemal seine letzten Jahre verbracht haben soll. Die akzentuierte Stellung im Raum entspricht nicht unbedingt dem Stellenwert des Kapitels im Roman. Zwar zeigt dieses noch einmal einige grundlegende Tendenzen in Kemals Sammelverhalten auf,

69 Klein 2004, S. 67.

70 Ebd., S. 67f.

reflektiert dieses somit und funktioniert gleichzeitig wie ein kleiner Exkurs zum Rauchen als Kulturtechnik und als ein Kennzeichen Füsuns. Trotzdem ist diese Verbindung unterschiedlicher textueller Elemente nicht so außergewöhnlich für den Roman, sondern Reflexion und Exkurse finden sich in einer Vielzahl der Kapitel. Aber auch das Prinzip, die eigentliche Chronologie der Narration zu durchbrechen, die das Museum hier vornimmt, findet sich im Roman, z.B. mit dem Anfangskapitel. Die Besonderheit, die das Hervorheben der Zigaretten im Museum rechtfertigt, scheint vor allem in der ästhetischen Ausgestaltung und der Präsentationsform zu liegen, durch die die Kippen einen Zustand zwischen naturkundlichem Exponat und Kunstwerk erlangen, also ganz in der Ausstellung selbst zu liegen.⁷¹

Ähnlich herausgehoben aus der Kapitelstruktur sind im Museum auch noch Salzstreuer, Löffel, Messer und anderes Küchengeschirr, die – jenseits der chronologischen Kästen – die Geländer des Treppenhauses und der Galerie zieren. Die Ausbreitung der Dinge im Raum und die Bewegung der Besucher:innen innerhalb diesem ermöglichen darüber hinaus auch eine nicht ganz lineare Lesart der Ausstellung. Vor allem der schweifende Blick der Besucher:innen kann Teile überspringen und entfernt liegende Vitrinen verknüpfen. Die Gestaltung des Raumes mit seiner beherrschenden Galerie in der Mitte scheint eine solche Rezeption nahezulegen bzw. zu unterstützen. »Die Blickachsen öffnen horizontal, wie auch vertikal dem Besucher Einblicke in andere Teile der Ausstellung, ermöglichen aber nie den Gesamtüberblick.«⁷² So bewegen sich die Besucher:innen sowohl gehend als auch blickend durch das Museum und entwickeln unter anderem dadurch eigene Lesarten.

Nichtsdestotrotz ist nach Parmentier die Ausdehnung der Gegenstände im Raum die Voraussetzung, um mit Dingen erzählen zu können. Die Anordnung der Vitrinen ergibt eine Linearität, die der Rezipient oder die Rezipientin abschreiten kann, wodurch ein zeitliches Nacheinander entsteht, das ein Gegenstand allein oder auch eine Assemblage nicht erzeugen kann. Diese zeitliche Abfolge ist das grundlegende Kennzeichen von Narrativität, folgt man z.B. Wolf Schmid:

Die Minimalbedingung der Narrativität ist, dass mindestens *eine* Veränderung *eines* Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird. Die Veränderung des Zustands und ihre Bedingungen brauchen nicht explizit dargestellt zu werden. Für die Narrativität ist hinreichend, wenn die Veränderung impliziert

⁷¹ Zudem weist die Präsentation eine formale Nähe zu Damien Hirsts Arbeit »Dead Ends Died Out, Explored« aus dem Jahr 1993 auf, in der dieser ebenfalls eine Vielzahl von Zigarettenstummeln in taxonomischer Form zeigt, allerdings nicht aufgespießt, sondern auf schmalen Regalbrettern. Der erzeugte Eindruck ist aber ein ähnlicher (vgl. Putnam 2009, S. 35).

⁷² Architekturgalerie Weißenhof: Ausstellungsankündigung: Museum der Unschuld von Orhan Pamuk. Sunder-Plassmann Architekten, 1. Dezember 2011 – 29. Januar 2012, eingesehen über www.architektouren-stuttgart.de/media/pdf/PM_AGW_MOI-1.pdf.

wird, etwa durch die Darstellung von zwei miteinander kontrastierenden Zuständen.⁷³

Über das zeitliche Nacheinander, das Auseinanderfolgen der Dinge, kann auch die Situationsveränderung dargestellt werden, allerdings natürlich immer lückenhaf-ter und weniger präzise als in einer sprachlichen Darstellung. Der Besucher oder die Besucherin muss sich die Geschichte erlaufen, die in Architektur und Einrich-tung vorgegebenen Linien und Durchblicke nachvollziehen und, könnte man er-gänzen, kann diese aber wiederum durch den schwefelnden Blick und eigens ge-wählte Wege abändern und neugestalten. Die Ausstellung ist somit immer eine »Auslegung für den Besucher und durch den Besucher«⁷⁴, erst so entfalten die Dinge ein spezifisches narratives Potenzial auch für denjenigen, dem sie eigentlich fremd sind, der ihre Geschichte nicht miterlebt hat, sondern in der Dinganordnung präsentiert bekommt.⁷⁵

In seinem Museumsmanifest, das auch im Eingangsbereich des Museums zu finden ist, einem Plädoyer für kleine Museen, die exemplarisch und individuell das Leben einzelner Menschen nachvollziehen sollen, anstelle großer Historie, hebt Pamuk unter anderem das Erzählen im Museum noch einmal hervor. Sein Muse-umsmanifest ist also gleichsam eine Poetik des Museums. Die Zukunft der Museen läge im Romanhaften anstelle des Epischen. Pamuk betont also ein Erzählen, das stärker auf das Innenleben einzelner Figuren fokussiert als auf die großen Zusam-menhänge und Erklärungsversuche. Während das Epos die Welt in ihrer Totalität zu erfassen sucht, zeigt der Roman eher einen Blick auf den Ausschnitt eines Le-bensbereichs aus der Perspektive eines Individuums in einer ausdifferenzierten Welt.⁷⁶ Georg Lukácz fasst diesen Unterschied in seiner »Theorie des Romans« wie folgt:

Die Epopöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubau-en. [...] Alle Risse und Abgründe, die die geschichtliche Situation in sich trägt, müs-sen in die Gestaltung einbezogen und können und sollen nicht mit Mitteln der Komposition verdeckt werden. So objektiviert sich die formbestimmende Grund-gesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende.⁷⁷

Somit scheint Pamuks Museumskonzeption eine Forderung danach zu sein, eben diese »Risse und Abgründe« in der Geschichtsschreibung offenzulegen und nicht

73 Schmid 2008, S. 4.

74 Klein 2007, S. 172.

75 Zudem muss man aber noch einmal betonen, dass ohne Textkenntnis oder Audioguide im »Museum der Unschuld« nur sehr bedingt eine Narration entstehen kann.

76 Vgl. Wilpert 2001, S. 697 (Art. »Roman«).

77 Lukácz 2009, S. 46.

durch große Erzählungen linear zu gestalten. Der Fokus liegt demnach auf dem Kleinen, dem individuellen Verständnis einer Person oder einer kleinen Gruppe von Personen von einer bestimmten Situation und Zeitspanne. Das Suchende als Kennzeichen für die Person, das Lukácz hervorhebt, scheint in der Figur des Sammlers, des ewig Suchenden, beispielhaft zu sein. Das persönliche Erleben und damit auch psychologische Entwicklungen, die kennzeichnend für den Roman sind,⁷⁸ sollen im Museum nachvollziehbar werden. In den Blick genommen werden sollen dabei nicht Historie oder Nation bzw. deren heroische Vertreter, sondern Geschichten und einzelne Menschen. Pamuk fordert in seinem »Museumsmanifest«, »dass Museen (genauso wie Romane) die Geschichten einzelner Individuen erzählen können« (UdD, 54) sollen und spricht sich damit für das Museum als einen Ort des Exemplarischen aus. Folgt man den Gattungsbeschreibungen des Romans, sind es »nicht äußere Taten, sondern innere Entwicklungen«, die den Gang des Romans bestimmen, oftmals in Form einer »über die Welt und sich selbst reflektierenden Persönlichkeit[...]«⁷⁹ oder in der Form des »Eigenleben[s] der Innerlichkeit«⁸⁰. Das scheint ein wenig schwieriger umsetzbar, wenn man davon ausgeht, dass das Museum doch eher ein Ort der Dinge, erst in zweiter Linie der Menschen dahinter ist – vor allem in der Art, wie Pamuk das Museum gestaltet. In einer solchen Vorstellung werden die Dinge, ähnlich wie die Sprache, zu Medien der Vermittlung von psychischen Dispositionen, Wünschen und Sehnsüchten der Besitzer und derjenigen, die mit ihnen umgegangen sind, respektive der Gesellschaft, die sie hervorgebracht, produziert und erhalten hat. Passend dazu scheint auch Pamuks Appell nach »Ausdruck« gegenüber »Darstellung« (UdD, 57). Erstaunlich – oder angesichts des Erarbeiteten nicht so erstaunlich – scheint aber doch, dass Pamuk eine fiktionale Textgattung zur Grundlage von Museen generell macht.

Schlussfolgerungen: begehbarer Fiktion

Im letzten Kapitel des Romans findet sich eine Eintrittskarte für das »Museum der Unschuld«. Kemal erläutert zuvor Orhan Pamuk, wie er sich die Gestaltung und Paratexte des Romans vorstellt:

»Und stellen Sie ans Ende des Romans auch einen Stadtplan, damit die Leute von selbst zu unserem Museum finden. Wer meine Geschichte schon kennt, wird dabei in den Straßen Istanbuls genauso wie ich damals an Füsün denken. Alle Leser des Buches sollten außerdem einmal freien Eintritt ins Museum haben. Es wäre wohl

⁷⁸ Vgl. Wilpert 2001, S. 228 (Art. »Epos«).

⁷⁹ Ebd., S. 697 (Art. »Roman«).

⁸⁰ Lukácz 2009, S. 51.

am besten, gleich jedem Exemplar eine Eintrittskarte beizugeben, die dann am Eingang mit einem Sonderstempel des Museums der Unschuld entwertet wird.«
 »Und wohin soll die Eintrittskarte?«
 »Na hierhin!« (MdU, 553)

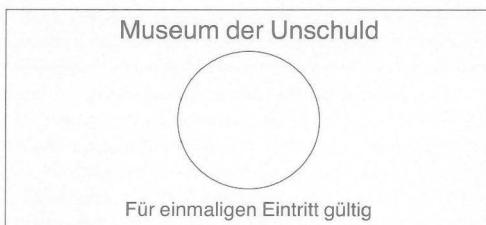
Abb. 28: Eintrittskarte im Roman

Füsün erinnerte, und durch die Trinkerei dann nur noch mehr in Fahrt kam, und ich hörte mir seine Predigten dann wieder gerne an.

»Vergessen Sie nur ja nicht, dass die Logik hinter diesem Museum darin besteht, dass von jedem Punkt aus die gesamte Sammlung mit sämtlichen Vitrinen und allem zu überblicken sein muss. Da der Besucher von überall her alle Objekte und damit meine ganze Geschichte sehen kann, wird er allmählich sein Zeitgefühl verlieren. Und darin besteht im Leben der allergrößte Trost. In mit Liebe zusammengestellten, poetischen Museen werden wir nicht dadurch getröstet, dass wir geliebte alte Dinge sehen, sondern durch ebendiese Zeitlosigkeit. Schreiben Sie das bitte auch in Ihrem Buch. Wir sollten übrigens auch den Entstehungsprozess dieses Buches nicht verhehlen. Geben Sie mir auch Ihr handschriftliches Manuskript und Ihre Notizbücher, denn die werden wir auch ausstellen. Wie lange brauchen Sie eigentlich noch? Die Leser werden bestimmt genauso wie Sie hierherkommen wollen, um Füsuns Haare und Kleider und alles andere zu sehen. Und stellen Sie ans Ende des Romans auch einen Stadtplan, damit die Leute von selbst zu unserem Museum finden. Wer meine Geschichte schon kennt, wird dabei in den Straßen Istanbuls genauso wie ich damals an Füsün denken. Alle Leser des Buches sollten außerdem einmal freien Eintritt ins Museum haben. Es wäre wohl am besten, gleich jedem Exemplar eine Eintrittskarte beizugeben, die dann am Eingang mit dem Sonderstempel des Museums der Unschuld entwertet wird.«

»Und wohin soll die Eintrittskarte?«

»Na hierhin!«



Das Abdrucken einer Eintrittskarte zeigt noch einmal exemplarisch das Verschwimmen der verschiedenen Realitäts- und Fiktionsebenen, das kennzeichnend für Pamuks Projekt ist. Das Gespräch zwischen dem fiktiven Kemal und dem fiktiven Orhan Pamuk findet in Kemals Dachkammer über dem entstehenden Museum statt. Der deiktische Verweis, dass die Eintrittskarte »hierhin« kommen solle, verweist aber auf den gedruckten Roman, der so im Gespräch noch nicht existieren kann, und wechselt somit zu einer Situation, die erst beim Schreiben oder Lesen des Romans entsteht. Die Eintrittskarte wiederum kann tatsächlich für einen Besuch des Museums eingesetzt werden und ist somit nicht nur ein Zeichen im Roman, sondern befähigt ganz konkret zum Besuch des Museums, ist im existierenden Museum Zahlungersatz und verhilft möglicherweise zu einer Aufwertung des einzelnen Buches. Das, was Kemal plant und imaginiert – der freie Eintritt für Leser:innen, der Museumsstempel –, kann vom Leser oder der Leserin real erlebt werden.

Das Verschwimmen dieser Ebenen lässt sich noch einmal ganz grundlegend zusammenfassen: Indem ein Roman zum Museum wird, wird eine fiktive Geschichte durch reale Dinge beglaubigt, versinnlicht und körperlich erfahrbar und anders herum wird der fiktionale »Spielraum« Literatur durch Einbrüche des Realen erweitert. Die Dinge verweisen auf das Erzählte, scheinen es zu belegen und können doch auch ganz eigenständig das Bild einer Generation, einer bestimmten historischen Situation einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht in Istanbul nachzeichnen. Geschichtsschreibung – das, »was wirklich geschehen ist« – und Dichtung – das, »was geschehen könnte«⁸¹ – nach Aristoteles verzweigen sich unaufhörlich. Während im Roman immer wieder die Bedeutung von Wahrheit, Echtheit und Wahrhaftigkeit (vgl. z.B. MdU, 558) hervorgehoben und für sich beansprucht wird, spielt auch das Museum über die reine Präsenz der Dinge hinaus mit einem Eindruck von Authentizität und Echtheit. So lassen sich z.B. die vielen Fotografien als indexikalische Verweise auf »echte« Menschen, auf Menschen, die tatsächlich existiert haben müssen, nennen, oder auch Essensnachbildungen, wie gefüllte Teegläser, Backwaren und Ähnliches, die die Vitrinen füllen und die mit einer vermeintlichen Unmittelbarkeit spielen, so als wäre eine Person gerade erst gegangen. Im Erzählprozess wird der Autor Pamuk zur fiktiven Figur und Kemal, der Protagonist, erlangt durch die Materialität des Museums, ebenso wie Füsun, eine Beglaubigung. Auch andere Romanfiguren Pamuks tauchen als Autoritäten auf, z.B. stammt eines der Mottos zu Beginn des Romans von Celâl Salik, einem Charakter aus Pamuks Roman »Das schwarze Buch«. Dieser steht somit auf einer Ebene neben dem türkischen Schriftsteller Ahmet Hamdi Tanpınar und dem englischen Romantiker Samuel Taylor Coleridge, von denen auch jeweils

81 Aristoteles 2010, Kap. 9, S. 29.

ein Motto stammt. Museum, Exponate, Paratexte – für Leser:innen und Museumsbesucher:innen ist an keiner Stelle sofort ersichtlich, wo die Fiktion beginnt. Der ausufernde postmoderne Roman findet seine Übersetzung in ein anderes Medium, nämlich das Museum, und wird somit (jedenfalls in einer Variante seiner selbst) begehbar.

Dem Sammeln, das der Protagonist des Romans betreibt und dem auch Orhan Pamuk für den Aufbau des Museums nachgeht, kommt wie dem Schreiben eine »kreative Kompetenz, eine Welterschaffungs- und Weltordnungskompetenz«⁸² zu. Pamuk reflektiert mit seinen zwei Versionen des »Museum der Unschuld« diese beiden produktiven und poetischen Verfahren. Über das Sammeln und Ausstellen werden thematisch angrenzende Phänomene wie Fetischismus, Obsession und Sinnlichkeit eröffnet, aber auch Postkolonialismus, Erinnerung und hierarchische gesellschaftliche Strukturen, sowie auf einer Metaebene die Auseinandersetzung mit dem Erzählen und Schreiben. Pamuk mischt diese Facetten der Dingbetrachtungen und wechselt auch zwischen Betrachtungen, die den Dingen eine Aktivität zusprechen bzw. sie als »unschuldig« anthropomorphisieren, und denen, die sie als eigentlich leblos beschreiben. Die Unschuld ist in diesem Projekt eine mehrfache. Zum einen betrifft sie die Dinge, die relativ unschuldig an ihren Zuschreibungen sind, zum anderen geht es um die Unschuld in Kontrast zu Kemals Schuld, zu seinen Fehlern bzw. seinen Versäumnissen (wie seiner Begierde, seiner Unfähigkeit, die Verlobung mit Sibel zu lösen, seiner Angst vor gesellschaftlichen Konsequenzen, seiner Lüge gegenüber Füsün, dass er nicht mit Sibel schläfe). Füsün dagegen wird zum Inbegriff der Unschuld. In ihrer Rolle als Frau, zudem noch als schöne Frau, ist sie sexueller Belästigung ausgesetzt (vgl. Kap. 14). Sie muss mit den Erwartungen, Zuschreibungen und Zwängen der Gesellschaft leben und ihre Träume, vor allem den Traum, Schauspielerin zu werden, dem Willen der Männer in ihrem Leben unterordnen: ihrem Vater, ihrem Ehemann und Kemal. Zudem bedeutet ihr zweiter Name, Masume, den wir über ihren in Vitrine 73 ausgestellten Führerschein erfahren, »Unschuld«.⁸³ Des Weiteren ist auch die sexuelle Unschuld ein zentrales Thema des Romans, anhand dessen in Bezug auf Füsün, aber auch auf die Rolle der Frau im Istanbul der 1970er-Jahre ganz allgemein die Doppelmoral einer Gesellschaft verhandelt wird.

Das »grandiose Scheitern« des Protagonisten Kemal, wie es Gesa Funck bezeichnet, der in seiner Liebe zu Füsün alle bürgerlichen Tugenden über Bord wirft und sich als radikaler Sammler dem wirtschaftlich produktiven Leben entzieht, lässt ihn gleichzeitig zu einer Künstlerfigur werden, die nach eigenen Maßstäben jenseits kapitalistischer Interessen etwas schaffend errichtet.

82 Sommer 2008, S. 96.

83 Vgl. Ogut 2017, S. 52. Hier liefert das Museum auch ganz konkret eine Mehrinformation textueller Art im Vergleich zum Roman.

Doch genau darin liegt das Betörend-Provokative und Großartige von Pamuks Roman, dass er ein nach gängiger Konvention grandioses Scheitern radikal umwertet. Und damit letztlich auch vom Versprechen der Literatur als solcher erzählt. Von jenem Don-Quichotte-Versprechen nämlich, wonach selbst ein Kampf gegen Windmühlen noch zur glorreichen Schlacht werden kann – und aus dem größten Unglück ein großes Glück, sofern man es nur poetisch genug betrachtet.⁸⁴

Das Spiel mit Illusionen, denen sich auch Don Quichotte hingibt, findet bei Pamuk im Museum seine materielle Ausformung. Die Kraft der Poesie und die Kraft der Fiktion werden im »Museum der Unschuld« gefeiert, indem sie permanent ausgelotet und überschritten werden. Dadurch entsteht ein spezifisches Rezeptionserlebnis, das Leser:innen und Besucher:innen zwischen Zeit- und Raumkonstanten, ob imaginiert oder real, springen lässt.

Das Museum »bildet gewissermaßen die Verlängerung der Poesie in die Welt hinein«⁸⁵, wird aber gleichzeitig zum Erzählmedium und rückt insgesamt in die Nähe von Literatur.

84 Funck: Grandioses Scheitern, www.deutschlandfunk.de/grandioses-scheitern-einer-sufistischen-liebe.700.de.html?dram:article_id=83791.

85 Mückhain 2015, S. 118.

Abschließendes: »The world is bound with secret knots«

Laika

Ein Beispiel, das in fast allen behandelten musealen und literarischen Projekten als Exponat thematisiert wird, ist Laika, die Weltraumhündin.

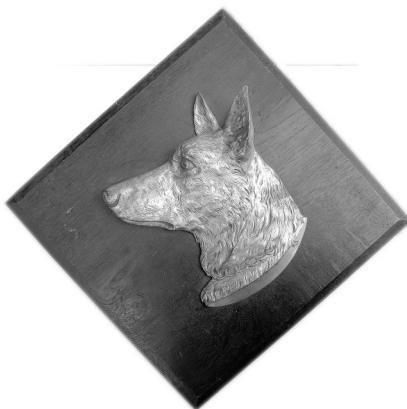
Abb. 29: Laika im MJT



Im MJT von David Wilson tauchte sie neben anderen Hunden der Weltraumversuche in einer Porträtdarstellung auf. Anhand der Ausstellung der Hunde ließen sich die Strategien der Perspektivwechsel des MJT ablesen. Es stellt die Hunde anthropomorphisiert dar; die besondere visuelle Form und ästhetische Ausgestaltung

tung als Porträt impliziert Individualität (siehe Abb. 29). An der Ausstellung ließ sich zeigen, wie das MJT Wertungsprozesse, das Selektive unseres kulturellen Gedächtnisses sowie politische und ideologische Dimensionen des Erinnerns durch eine Rehabilitierung vergessener und marginalisierter Geschöpfe hinterfragt, indem es das vermeintlich Kleine, Unwichtige und Unsichtbare – als das die Hunde als Straßenhunde und Versuchstiere gekennzeichnet werden – ins Museum holt (siehe Teil I: »Dogs of the Soviet Space Program«).

Abb. 30: *Laika im »Museum der Unerhörten Dinge«*



Auch in Roland Albrechts »Museum der Unerhörten Dinge« wird Laika thematisiert. Hier geht es um die Geschichte eines Reliefs zum Gedenken an die Hündin, das aber bis auf einen Entwurf nie umgesetzt worden sei (siehe Abb. 30). In »Das Modell eines 22 Meter hohen Reliefs der Weltraumhündin Laika« wird geschildert, wie die Sowjetunion kurz nach den bahnbrechenden Ereignissen im All ein überlebensgroßes Relief von Laika anfertigen lassen wollte. Dieses Vorhaben habe sich allerdings aufgrund von Bürokratie, unterschiedlichen Geschmäckern und Vorstellungen immer weiter verzögert, obwohl es seit 1958 einen Entwurf der Bildhauerin Angeline Zikanowa gegeben habe. Dieser kleine Entwurf sei mit einem Teil des Nachlasses der Künstlerin 1995 im »Museum der Unerhörten Dinge« gelandet. Es ist dort zu besichtigen. Der Text nimmt einen humorvoll-distanzierten Blick auf die Anliegen der Sowjetunion, aber auch die des Westens im Zusammenhang mit der Raumfahrt ein. Beide werden als von Größenwahnsinn, Selbstbehauptungstendenzen und Konkurrenz geprägt gekennzeichnet. Nikita Chruschtschow habe verkündet: »Zu Ehren dieser Hündin werden wir das größte Relief, das die Mensch-

heit je gesehen hat, entstehen lassen ...¹ Der Westen habe von einer »verlorenen Schlacht« gesprochen, »entscheidender als Pearl Harbor«.² Die Bedeutsamkeit des Ereignisses dieses Weltraumflugs wird von beiden Seiten hervorgehoben. Albrecht thematisiert mit dem Scheitern des übertriebenen, auf 22 Meter Höhe angelegten Vorhabens – nach dem Sturz von Chruschtschow hatte niemand mehr Interesse an dem Relief und das Modell wurde der Künstlerin zurückgegeben – ähnlich wie das MJT die Frage nach dem Mythos Laika im Kontext sich wandelnder politischer Interessen und die Frage, wem oder wessen man wie gedenkt. Wie so häufig in den analysierten Museen geht es um sich wandelnde Bedeutung, hier im Sinne der Gewichtung eines Ereignisses.

In Orhan Pamuks Roman »Das Museum der Unschuld« gibt es ein Kapitel, das der Weltraumhündin gewidmet ist, auch wenn Laika an keiner Stelle namentlich genannt wird. Kapitel 34 lautet: »Wie die Hündin im Weltall«. Kemal vergleicht sich in diesem Kapitel selbst mit dem berühmten Hund. Füsün ist gerade aus seinem Leben verschwunden und er benutzt Sibel, um sich bei Treffen mit ihr von seinem Liebeskummer abzulenken.

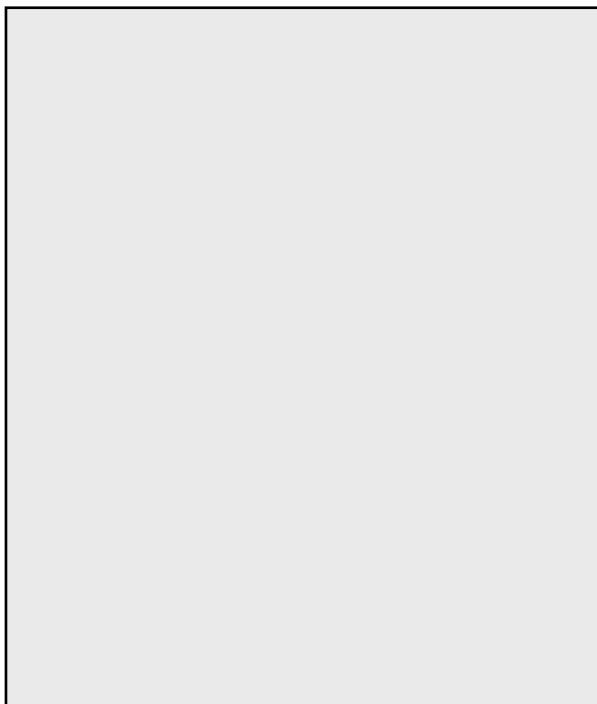
Anstatt mit Füsün traf ich mich mit Sibel. Mein Schmerz war so akut geworden und nahm mich so in Anspruch, dass ich mich, wenn ich nach Feierabend mutterseelenallein in der Firma saß, so einsam fühlte wie die Hündin, die in ihrer kleinen Kapsel ins endlose Dunkel des Weltalls geschickt worden war. (MdU, 190)

Laika wird hier zur Verkörperung von Einsamkeit. Das Kapitel verdeutlicht noch einmal Kemals tiefe Verzweiflung, aber auch seinen Egoismus, den eigenen Schmerz an die erste Stelle zu setzen und sich um die Emotionen der anderen, hier vor allem die seiner Noch-Verlobten Sibel, in keiner Weise zu scheren. Er möchte am liebsten einem Psychoanalytiker gestehen, dass er sich »so einsam wie die in den Weltraum geschossene Hündin« fühle, weil ihm die »Geliebte abhanden gekommen« (MdU, 194) sei, merkt aber an, dass er sich eigentlich doch nicht ganz so einsam wie Laika fühlen müsse, weil Sibel an seiner Seite sei. Diese wird allerdings immer unglücklicher, trinkt immer mehr, weiß aber selbst noch nicht, was Kemals Veränderung hervorgerufen hat. Der Mythos Laika scheint hier einer zu sein, an den man sich unwillkürlich erinnert; und auch er ist, wie alles bei Kemal, auf Füsün bezogen.

Im Museum selbst ist zu dem betreffenden Kapitel ein Gemälde von Laika in ihrer Kapsel ausgestellt, das den Hintergrund der Vitrine bildet (siehe Abb. 31). Die fliegende Hündin erscheint vor einer gemalten Spirale, die im Museum ein Symbol ist, das häufiger auftaucht und mit dem Vergehen von Zeit in Verbindung gebracht

1 www.museumderunerhoertendinge.de/museum_de/dinge/erzaehlungen/laika.html.

2 Ebd.

Abb. 31: *Laika im »Museum der Unschuld«*

wird bzw. Museum und Ewigkeit engführt. Aufgrund des Darstellungsstils könnte man vermuten, dass Pamuk es selbst angefertigt hat, was im Katalogtext noch einmal bestätigt wird. Im Katalog »Die Unschuld der Dinge« kommt Laika dann selbst zu Wort. Unter der Überschrift »Ich bin Laika« nimmt sie metareflexiv auf ihren Mythos Bezug, stellt Reflexionen zu ihren Bewunderern an und unterteilt diese sogar in Kategorien: Da gibt es die ›Tierliebhaber‹, die ›Kalten Krieger‹ und ›männliche Angehörige der Oberschicht (meist schwer verliebt), die sich mit metaphysischem Zeug wie dem Tod, der Ewigkeit, dem Sinn des Lebens herumplagen und mich als Symbol für ihre Einsamkeitsängste in Erinnerung behalten‹ (UdD, 153). Kemal wird somit zum Vertreter einer eigenen Kategorie von Laika-Verehrern. Die Auseinandersetzung mit Erinnerung und Ewigkeit, die auch in diesem Zitat durchscheint, wird von Laika selbst noch einmal aufgegriffen. Laika konstatiert, dass es sich um einen Irrtum handle, dass sie allgemein für tot gehalten werde, denn sie fliege »der Ewigkeit entgegen« (ebd.). Dann folgt eine Beschreibung ihrer Beobachtungen aus dem All, die beim Weltall beginnen, sich aber bis zu Details des türkischen Lebens erstrecken, die mit denen im Romankapitel korrespondie-

ren. Im Anschluss gibt sie sogar Lebensratschläge wie: »Bleiben Sie sich selber treu und ziehen Sie alles bis zum Ende durch.« (Ebd.)

Pamuk nimmt in diesem Katalogeintrag wörtlich, was der Mythos Laika schafft: ein Weiterleben in der Erinnerung, das Anklänge an die Ewigkeit besitzt. Das Paradoxon ist ein ähnliches wie bei der Erinnerung im Museum: So wie die Exponate der Lebenswelt entrissen werden müssen, um konserviert und für eine potenzielle Ewigkeit zugänglich gemacht zu werden, wurde Laika unter anderem erst durch ihren spektakulären Tod zum Mythos, der die Jahrzehnte überdauerte. Ein solcher Mythos ist davon gekennzeichnet, dass er am Leben gehalten wird, indem er tradiert und über ihn gesprochen wird, dabei aber im Prinzip jedes Bild, jede Idee, jede Briefmarke und jedes potenzielle Relief das Erinnerte oder die Erinnerten für seine Zwecke und Ansichten instrumentalisieren kann. Pamuk – wie Albrecht und das MJT – thematisiert dies, indem er Laika selbst zu Wort kommen lässt, macht aber damit wieder genau dies: Er instrumentalisiert sie noch stärker, indem er sogar ihre Gedanken zu kennen vermeint und aufschreibt. Aneignung und Vereinnahmung sind zwei Aspekte, die den Mythos Laika besonders kennzeichnen.

In Leanne Shaptons Katalog »Bedeutende Objekte« kommt Laika nicht vor. Allerdings spielen bezeichnenderweise Hunde eine wichtige Rolle; so sehr, dass sogar Hundefiguren auf dem Cover abgebildet sind (siehe Abb. 32). Sie tauchen hier als Symbol für die unterschiedlichen Wünsche und Lebenspläne der Protagonist:innen auf, sind Symbol für Probleme in der Beziehung und bündeln symptomatisch Konfliktpunkte bzw. auch den Willen, Verantwortung zu übernehmen – für einen Hund, für ein mögliches Kind, für die Beziehung insgesamt – oder eben nicht. Die Hundefiguren und -darstellungen sind im Katalog omnipräsent (siehe Teil II: »Kontexte und Leerstellen«). Sie zeigen auch wiederum die individuelle Aufladung von Dingen mit persönlichen Bedeutungen, sowohl positiver als auch negativer Art.

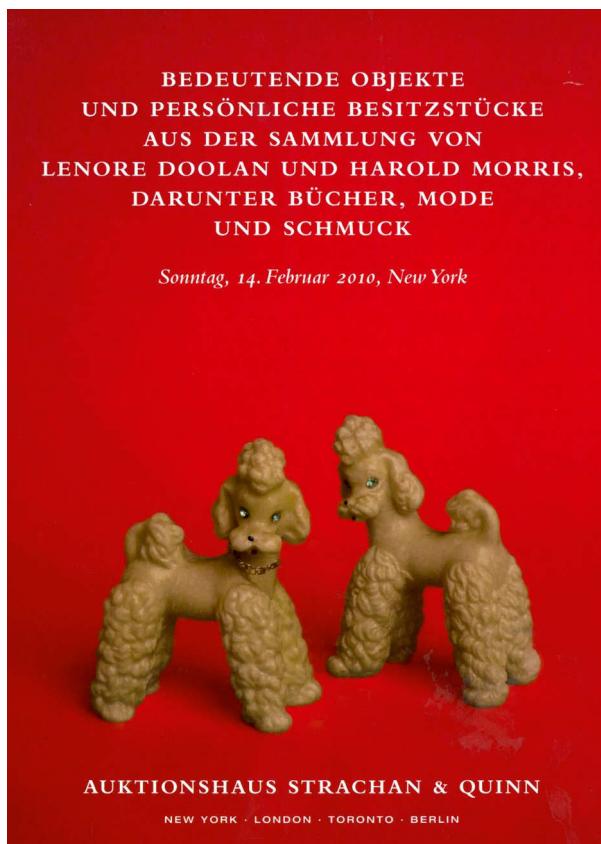
Alle für die vorliegende Studie ausgewählten musealen und literarischen Projekte beziehen sich also mehr oder weniger auf den Laika-Mythos bzw. auf eine Auseinandersetzung mit Hunden. Was lässt sich aber aus dieser Übereinstimmung ableSEN?

Zum einen lassen sich inhaltliche Schlussfolgerungen ziehen: Alle behandelten Museen und Texte reflektieren Prozesse der Mythisierung und der Sakralisierung. Die Weltraumhündin Laika mit ihrer enormen Zahl an Denkmälern, Büchern über sie,³ Briefmarken und anderen Gedenkmedien⁴ scheint ein gutes Beispiel für einen

3 Die Publikationen reichen selbst im deutsch- und englischsprachigen Bereich von Lexikonartikeln (siehe Duve/Völker 1997) über wissenschaftliche Untersuchungen (siehe u.a. Burgess/Dubbs 2007) bis hin zum Comic (Abadzis 2007).

4 Zu diesen unterschiedlichen Formen des Laika-Gedenkens und der -Souvenirs siehe Turkina 2019, S. 9ff., sowie Parr 2019.

Abb. 32: Cover von »Bedeutende Objekte«



Mythos zu sein, der nahezu weltweite Berühmtheit erlangte: In der ehemaligen Sowjetunion, aber auch in so unterschiedlichen Staaten wie den USA, der Türkei und Deutschland ist sie immer noch präsent. Alle Museen und der Katalog interessieren sich dafür, wie institutionelle und private Erinnerung funktioniert und was es bedeutet, einen Gegenstand auf einen Sockel zu heben, zu zeigen und auszustellen. Alle reflektieren (in unterschiedlichem Grad), inwieweit Erinnerung an Ideologie und Macht geknüpft ist, und sie alle sind Orte für das Abseitige, das Nichtkanonische, das Vergessene – vor allem das MJT, das »Museum der Unerhörten Dinge« und »Das Museum der Unschuld«. Aber auch Shapton versammelt in ihrem Katalog Alltagsgegenstände, die eigentlich keinen materiellen Wert haben und normalerweise nie Teil einer Auktion wären. Gleichzeitig arbeiten sie alle mit Prozessen

der Auratisierung über das Zeigen respektive Ausstellen, welches das eigentlich Unbedeutende aufwertet, und darüber, dass sie die Prozesse dieser Aufwertung offenlegen. Dies ist auch das Spannungsfeld, in dem sich die museal konstituierte Laika befindet: Zum einen ist sie der instrumentalisierte, benutzte Straßenhund, das kleine, als unbedeutend marginalisierte Wesen, als das das MJT sie und ihre animalischen Raumfahrtkollegen wahrnimmt, zum anderen ist ihre Geschichte die einer weltweiten Bekanntheit, sie eine Helden der Historie und damit aber wiederum gleichzeitig Projektionsfläche für diverse Wünsche und Sehnsüchte. Bei allen analysierten Projekten geht es nicht in erster Linie um die Hündin selbst, sondern um Darstellungen und Repräsentationen derselben, um die Frage, wie mit diesen umgegangen wird, und demnach um den Mythos bzw. Prozesse der Mythisierung selbst.

Zum anderen lässt sich das wundersame Vorkommen der vielfachen Laika in den ausgewählten musealen und literarischen Projekten auch noch von einer anderen Seite beleuchten: der der Rezeption. Im MJT lautet ein Motto: »The world is bound with secret knots.« Dies ist Ausdruck einer Weltwahrnehmung, in der alles mit allem in Verbindung zu stehen scheint (siehe Teil I: »Zwischen Distanzlosigkeit und Distanz«). Durch die Anlage der Museen, vor allem die des MJT und die des »Museum der Unerhörten Dinge«, ihrem Umgang mit Wahrheit, Fiktion und Fiktion, ergibt sich eine besondere Rezeptionshaltung, die nach Anhaltspunkten für Erfahrung, Fiktionssignalen, und Belegen für die Wahrheit sucht und damit beginnt, selbstständig nach Verbindungen und Wiederkehrendem zu fahnden. Ralph Rugoff hat diese Rezeptionsform »stoned thinking«⁵ genannt. Alle behandelten musealen und literarischen Projekte aktivieren die Rezipient:innen, Leerstellen, die sie selbst lassen, zu füllen: ob es Anzeichen für Fiktion oder Fälschungen sind, die man aufzudecken vermeint (MJT, »Museum der Unerhörten Dinge«), Anhaltspunkte für Lügen des Protagonisten und damit ein unzuverlässiges Erzählen (»Das Museum der Unschuld«), Leerstellen im Erzählen mit Text und Bild, die über eine »konjunkturale Haltung«⁶ überbrückt werden müssen (»Bedeutende Objekte«), Aussagepotenziale der Dinge jenseits des Textes (»Das Museum der Unschuld«) oder Verbindungen innerhalb der einzelnen Museen und sogar darüber hinaus. Und so neigt man vielleicht dazu, diese Suche zu übersteigern und Verbindungen aufzuspüren, die keine sind oder allenfalls Zufälle darstellen. Alle analysierten musealen und literarischen Projekte aktivieren eine Interpretationsenergie, die über den jeweiligen Gegenstand hinausgeht, sie setzten auf Assoziationen, eigene Erfahrung und Interessen als inhärenter Bestandteil ihres jeweiligen Konzepts. Indem dies aber so deutlich eingefordert wird, kann den Rezipient:innen ihr Rezeptionsverhalten be-

5 Rugoff 1998, S. 73.

6 Vedder 2012, S. 200.

wusst werden und sie werden aufgefordert, ihre eigene Suche nach Verbindungen zu reflektieren.

Und so lassen sich am Beispiel Laika zwei ganz grundsätzliche Prinzipien darlegen, die alle untersuchten Museen und Texte verbinden: erstens das inhaltliche Interesse am Umgang mit Strategien von Erinnerung und Vergessen, an Sakralisierungsprozessen durch das Setzen auf einen Sockel und damit Fragen nach Wert und Bedeutung. Und zweitens die Gemeinsamkeit einer besonderen Form der Rezeption, die in allen Projekten auf eine besondere Aktivierung der Schauenden und Lesenden abzielt und die auf eine Freude und einen Eifer beim Entdecken von ›geheimen Verknotungen‹ setzt, auf einen Genuss des Weiterfabulierens, der auch in einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung nicht auszuschließen ist – im besten Fall aber in analytische Bahnen gelenkt werden kann.

Museen des Imaginären

Die vorliegende Untersuchung hat die Hybridform von Ausstellung und Fiktion, Museum und Literatur erstmalig in dieser Form und in diesem Umfang zusammengestellt, interpretiert und charakterisiert sowie dabei die skizzierten Themen und formalen Besonderheiten der genannten Museen und literarischen Texte erarbeitet. Alle hier behandelten Projekte sind metareflexiv in Bezug auf ihre jeweilige Form angelegt. Sie können als Literarisierungen im Museum verstanden werden, als ausstellende Romanprojekte oder die Verbindung von beidem. In ihnen allen werden zeigende und ausstellende Verfahren reflektiert: durch das Zeigen im Roman in Form eines Vor-Augen-Stellens; durch Strategien, etwas erscheinen zu lassen, indem Dinge und Sachverhalte aus einer bestimmten Perspektive beleuchtet werden bzw. eine bestimmte Perspektive beim Zeigen vorgegeben wird und ein Gegenstand damit erst zu dem wird, der er sein soll; durch Versuche, Fiktionen begehbar werden zu lassen. Damit sind sie in dieser Studie als Versionen von Museen des Imaginären charakterisiert worden. Die Verbindung des spezifischen Ausstellungsraums mit literarischen Strategien stellt dabei ein verbindendes Glied all dieser unterschiedlichen ausstellenden sowie erzählenden Formen dar.

Als Hybridformen zwischen Museum und Literatur tragen sie Kennzeichen beider medialer Präsentationsformen und lassen sich mehr oder weniger auf einem Kontinuum zwischen diesen Polen anordnen. Das MJT ist in erster Linie Museum, allerdings im Einbezug von Fiktion, Erfindung und Fäke zugleich Kuriosum wie Metamuseum. Das »Museum der Unerhörten Dinge« erscheint als literarische Wunderkammer, als musealer Raum für Geschichten. Beide Museen sind einem ständigen Wandel unterworfen, es gibt immer wieder neue Exponate oder Ausstel-

lungen, Publikationen entstehen.⁷ »Das Museum der Unschuld« als Doppelprojekt von Roman und Museum reflektiert dagegen Zeigestrukturen im Roman und eine Romanstruktur im Museum, so wie auch der Katalog »Bedeutende Objekte« das Zeigen von Gegenständen (in fotografischer Form) integriert, hier als zentraler Bestandteil der Narration des Textes: Objekte werden zu Erzählzeichen. Pamuks Museumsprojekt ist tendenziell geschlossener als die beiden anderen besprochenen Museen. Es spiegelt den Roman und ist mit der Gestaltung seiner Vitrinen, die je ein Romankapitel abbilden, undurchlässiger, weil es sich an der Erzählfolge des Textes orientiert (obwohl es auch ganz eigenständig wahrgenommen werden kann, siehe Teil II: »Das Museum der Unschuld II: Dinge im Museum«). Shaptons Katalog dagegen ist in seiner Form tatsächlich abgeschlossen. Ähnlich wie bei Pamuk gibt es einen klaren Anfang und ein Ende, beide arbeiten mit einer festgelegteren Narration bzw. Dramaturgie. Unter diesem Aspekt sind »Bedeutende Objekte« und »Das Museum der Unschuld« stärker aufseiten der Literatur anzuordnen, das MJT und das »Museum der Unerhörten Dinge« stärker aufseiten des Museums.

Allerdings nutzen alle untersuchten musealen und literarischen Projekte den Einsatz von Sprache, aber auch von Gegenständen und Inszenierungsmitteln zur Produktion von Narrationen. Auch hier könnte man die Arbeiten erneut auf dem Kontinuum anordnen, je nachdem welche Rolle die jeweiligen Erzählmedien spielen. Pamuks Museum kommt fast ohne Text aus, ist somit in dieser Hinsicht ›Museum pur‹; der Roman dagegen basiert fast ausschließlich auf Sprache. Bei allen anderen herrscht eine Kombination der unterschiedlichen Mittel vor, allerdings mit jeweils andersgearteten Schwerpunkten, die in den einzelnen Kapiteln genauer erarbeitet wurden. Bei Wilson erscheinen beispielsweise die Exponate relevanter bzw. eigenständiger als bei Albrecht, der stärker den Text in den Fokus rückt. Auch die Frage nach der Durchgängigkeit einer Erzählung ist hier interessant: Pamuk und Shapton arbeiten mit gleichbleibenden Protagonistinnen und Protagonisten, deren Geschichte mehr oder weniger chronologisch und ausführlich erzählt wird. Die beiden anderen Museen funktionieren eher episodisch, bei Albrecht gibt es einzelne (meist) abgeschlossene Erzählungen, im MJT bilden die einzelnen Ausstellungen thematische Felder, die oftmals an die Geschichte einer oder mehrerer Personen geknüpft sind.

In allen behandelten musealen und literarischen Projekten wurde deutlich, dass die Leerstelle im Erzählen ein zentrales Charakteristikum darstellt. Das Erzählen, das auch auf Dinge zurückgreift, muss fragmentarisch bleiben, was die geschilderte spezifische Rezeptionssituation erzeugt. Bei Wilson, bei Albrecht und bei Pamuk resultiert dies sowie die Vermischung von wahren, halbwahren

7 Seinen Aussagen zufolge überlegt Albrecht sogar eine Namensänderung des Museums, aber auch das könnte wieder eine Geschichte sein.

oder unwahren Geschichten mit Elementen materieller Kultur in einer Rezeption, die häufig zu Faszination an dieser besonderen Form, zu Freude bis hin zu Begeisterung an der intellektuellen Dichte und ästhetischen Ausformung führt. Gleichzeitig ergeben sich aber immer wieder Irritationen, die ebenfalls faszinieren, erstaunen, aber auch Frustration oder zumindest Befremden hervorrufen können. Der Besucher oder die Besucherin stoßen unweigerlich an Grenzen des Verstehens, auf intendierte Inkonsistenzen und Widersprüche, die Teil des Ausstellungsprogramms und intellektuellen Spiels sind. Befremden wird hier produktiv gemacht. Alle drei arbeiten auf eigene Art mit Unzuverlässigkeiten: des Museums selbst, der gezeigten Dinge und deren sprachlicher Zuschreibungen sowie auch der erzählenden Autoritäten (vom Erzähler des Romans bis hin zur kuratorischen ›Stimme‹ oder sogar dem Museumsleiter). Auch Shapton baut in ihrem Katalog verstärkt auf Leerstellen im Erzählfluss; auch hier müssen sich die Rezipient:innen auf Lücken einlassen, die aber nicht so sehr irritieren, sondern eher zu Assoziationen und Anknüpfungen an die eigene Lebenswelt und -erfahrung aufrufen. Gleichzeitig entsteht durch den Einsatz materieller Objekte, durch Fotos etc. eine besondere Nähe zu den fiktiven Figuren (obwohl streng genommen nicht einmal wörtliche Rede im Katalog vermittelt wird, sondern nur indirekte Handlungen); die Protagonist:innen erscheinen ›realer‹ als herkömmliche literarische Gestalten. Die abweichende Rezeptionshaltung bei Shapton ist aber auch unter anderem auf die überschaubarere Form des Buches gegenüber der Museen zurückzuführen, die viel größere Projekte sind (ohne das als Wertung zu betrachten) und eine andere, auch körperlichere Aktivität ihrer Rezipient:innen ein- und erfordern. Die »Lücke zwischen Sagen und Zeigen«, die Nicola Lepp als »das besondere Potenzial des Mediums Ausstellung«⁸ feststellt, kann hier auch als das besondere Potenzial der Museen des Imaginären gewertet werden.

Trotz ihrer Unterschiede haben sich in der jeweiligen Ausrichtung und thematischen Fokussierung viele Gemeinsamkeiten der analysierten Projekte gezeigt. Sie verbinden Fragen nach dem Ausstellen, dem Erinnern, der Bedeutung und dem Wert von Dingen sowie nach kanonischen Strukturen unseres Wissens, seiner Speicherung und Verfügbarkeit. Alle versammelten musealen und literarischen Projekte stellen in ihrer hybriden Form anscheinend unumstößliche Wahrheiten in Frage und appellieren an die Macht der Imagination. Im Einbezug der Fiktion in vermeintlich der ›Wahrheit‹ zugeordneten Räumen und Medien, wie dem Museum oder der Fotografie, spielen sie mit unserem Begriff von Geschichte, indem sie uns diese – bzw. unsere Welt – nicht zeigen, wie sie ist oder war, sondern wie sie sein könnte, und eröffnen damit Möglichkeitsräume. Dabei kann »unterworfenes Wissen«⁹ zum Vorschein kommen, Festgeschriebenes ›gegen den Strich‹ gelesen

8 Lepp 2014, S. 113.

9 Sternfeld 2009, S. 30. Sternfeld bezieht sich hier auf Foucault.

werden und die Zusammenhänge von Wissensproduktion und Macht reflektiert werden. Während dem Museum so ein imaginärer Aspekt hinzukommt, erlangt die Literatur einen materiellen. Dieser kann auch als Chance auf eine offenere und damit andere, neue Lektüre verstanden werden. Die Wissenschaftsgeschichtlerin Anna Echterhölter etwa bezeichnet die Materialitätsgeschichte, also den Versuch, historische Erkenntnisse aus Artefakten zu gewinnen, als »Froschperspektive«¹⁰, die es erlaube, vermeintliche Wahrheiten und Erkenntnisse noch einmal anders zu betrachten. Sie bezieht sich dabei vor allem darauf, was dies für den Feminismus oder postkoloniale Betrachtungen positiv einbringen kann: »Man hat immer wieder diesen männlichen, weißen Blick auf vermeintlich ganz anders geartete Personengruppen. Und um diese Perspektive zu durchbrechen, kann es eben sehr, sehr hilfreich sein, über die Materialitätsgeschichte zu gehen.«¹¹ Der Einbezug von Gegenständen in eine Narration kann einen ähnlichen Effekt für die Rezeption haben, da diese maßgeblich offener angelegt ist. Wenn man es allerdings wie Pamuks Protagonist Kemal macht und die Dinge vor allem als persönliche Erinnerungsstücke und Fetische wahrnimmt, die ganze Welt zum Souvenir wird, dann erfährt man nur etwas über sich. Der Rezipient oder die Rezipientin wiederum hat die Möglichkeit, durch die eigene Anschaung auch zu anderen Lesarten zu kommen bzw. die Sichtweise des Protagonisten zu überprüfen. Im MJT oder auch im »Museum der Unerhörten Dinge« indessen landet man durch die (vorgegebene sowie eigenständige) Dinglektüre in dem skizzierten Möglichkeitsraum; in Shaptons Katalog bei individuellen Lektüren, die auf persönliche Erfahrungen und Assoziationen zurückgehen.

Weiterfabulieren – Fazit und Ausblick

Die Form des Museums und die Form von Literatur werden also in den in dieser Untersuchung analysierten Projekten überschritten und beständig erweitert, was jeweils zu Reflexionen anregen kann. Museen werden literarisiert und zum Ort für Fiktionen, Literatur wird materiell und räumlich. Die generelle Bedeutung formaler Gestaltung für unsere Kultur rückt der Philosoph und Kurator Daniel Tyradellis noch einmal in den Vordergrund, indem er Foucault zitiert:

Man glaubt gerne, eine Kultur hänge stärker an ihren Inhalten als an ihren Formen, so dass die Formen sich leichter verändern, aufgeben oder neuerlich aufnehmen ließen. Nur der Sinn sei tief verwurzelt. Wer das meint, verkennt aber, welches Erstaunen oder auch welchen Hass es auslösen kann, wenn Formen sich

¹⁰ Tirnthal 2018. www.deutschlandfunkkultur.de/globalgeschichte-den-nationalen-blick-ueberwinden.976.de.html?dram:article_id=426117.

¹¹ Ebd.

auflösen oder neue Formen entstehen. Er verkennt, dass man mehr an der Art des Sehens, Sagens, Tuns oder Denkens hängt als an dem, was man sieht, denkt, sagt oder tut.¹²

Das Spiel mit der Form und damit das Wechselspiel in der Bedeutungskonstruktion von Texten, Dingen und Räumen macht die behandelten musealen und literarischen Projekte so interessant und ermöglicht nicht zuletzt eine ganz spezifische ästhetische Erfahrung.

Diese Studie hat versucht, die Relevanz der Form ebenso deutlich zu machen wie inhaltliche Zusammenhänge und dabei die Forschung um eine Untersuchung literarischer Ausgestaltungen jenseits des gängigen Rahmens zu erweitern. Sie kann damit als Beitrag zur Erforschung von Literatur, die ihr Medium überschreitet, verstanden werden sowie als Beitrag zu Untersuchungen von ›realistischen‹ Formaten, Medien und Institutionen, die zum Ort für Kunst und auch Fiktion werden.¹³ Dabei ergaben sich in der Erarbeitung sowohl ein Mehrwert für Museumsbetrachtungen als auch einer für die Literatur. Die analysierten Projekte stellen die vermeintliche Objektivität von Museen infrage, indem sie in der Übersteigerung aufzeigen, dass jedes Museum eine Perspektive einnimmt, Lesarten favorisiert und immer auch Produkt der Diskurse seiner Zeit ist. So stellt z.B. Roger Fayet in Bezug auf museologische Ausstellungen und deren Wert für das Museum als Institution fest:

Des Weiteren legitimiert sich ein solches Unternehmen auch durch den Umstand, daß wir immer wieder beobachten, wie sehr die Besucher von der ›Objektivität‹ der Museumsinhalte ausgehen – wohl deswegen, weil die Faktizität der (meist) originalen Exponate den Anschein einer offen daliegenden Welt erweckt.¹⁴

Und Martin R. Schärer bescheinigt der Museumsrezeption das Fehlen kritischer Kompetenz:

Das gesunde Mißtrauen, das der Presse und dem Fernsehen gegenüber fast selbstverständlich ist, fehlt beim Museum. Von der Echtheit der ausgestellten Dinge wird automatisch auf die Wahrheit der Darstellung geschlossen.¹⁵

Die Beispiele dieser Untersuchung (vor allem das MJT und das »Museum der Ungehörten Dinge«) erschüttern dieses Verständnis und können damit als ein Beitrag zur Medienkompetenzentwicklung das Museum betreffend gewertet werden. Museumsarbeit ist aber prinzipiell eine positivistische:

12 Tyradellis 2014, S. 17f.

13 Für weitere Formen siehe beispielsweise Römers Untersuchungen (2001, S. 240-250) von Fakeunternehmen oder auch die von Maren Sextro zu Mockumentaries (2010).

14 Fayet 2005b, S. 29.

15 Schärer 2005, S. 35.

Dass der Prozess des Sammelns, Auswählens, Ordnens und Arrangierens selbst Bedeutung konstituieren könnte, dass eigene Denk- und Arbeitsstrukturen ›Realität‹ schaffen und gängige Normen und Definitionen weitergeben, steht [im Museum] nicht zur Diskussion. Im Gegenteil, die Bedingungen der eigenen Produktion werden unsichtbar gemacht.¹⁶

Wiederum arbeiten die hier analysierten Museen daran, genau diese genannten Verfahren und Prozesse, die Roswitha Muttenthaler nennt, sichtbar zu machen und darüber hinaus auch Inszenierungsmedien und zum Teil sogar die gesamte Infrastruktur sowie Begleitmedien des Museums (wie den Museumsshop, das Depot, Kataloge, Verfahren des Einlasses etc.) mit in den Fokus zu rücken. Dies macht sie, wie vielfach festgestellt, zu Metamuseen.

Die Ergebnisse der Analyse lassen die Museen auch gegen einen hypothetischen Vorwurf der Lüge oder den aktuellen ›Fake-News‹-Diskurs abgrenzen. Grundsätzlich ist eindeutig, dass Literatur und Kunst nichts mit Lüge zu tun haben (auch wenn Platon eine abweichende Auffassung vertrat), aber Museen funktionieren anders: Sie sind der Wahrheit, der Echtheit und der Historie verpflichtet. Allerdings geht es bei den behandelten musealen Beispielen ja, wie dargestellt, nicht darum, Wahrheiten und historische respektive gesellschaftliche Realitäten beliebig auszulegen oder sogar zu instrumentalisieren, sondern im Spielraum der Fiktion und der Kunst auszuloten, vermeintlich Gesichertes infrage zu stellen und Herrschaftsdiskurse deutlich zu machen. Im Gegensatz zur aktuellen Tendenz der Festschreibung auf erlogene ›Wahrheit‹ fokussieren sich die Museen hier darauf, die Vielgestalt von Wahrheiten deutlich zu machen und ›Realität als Konstrukt, nicht als feststehende [...]Größe‹¹⁷ darzulegen. Sie zeigen sich als Spielart des produktiven Imaginierens, das eben nicht zu Festschreibungen führt, sondern Komplexitäten zulässt und die Abhängigkeit von Wissen von den jeweiligen historischen, geografischen, ideologischen und gesellschaftlichen Standpunkten deutlich macht. In diesem Sinne sind sie vielleicht gerade im Moment besonders wichtig.

Der Mehrwert der hier besprochenen musealen und literarischen Projekte für die Literatur liegt neben dem erarbeiteten facettenreichen Spiel mit Realität und Erfindung sowie damit einhergehend einer Authentisierung der Fiktion durch das Materielle auch in der zusätzlichen Räumlichkeit sowie Körperlichkeit des Denkens: »Ausstellungen sind damit auch etwas, was in der Lage sein könnte, dem Denken eine bestimmte Form von Körperlichkeit zurückzugeben«¹⁸ und damit auch, den ästhetischen Reiz fiktionaler Welten auf die materielle Welt auszudehnen. Ebenso kann, das hat die Untersuchung gezeigt, das Erzählen auf sein Po-

16 Muttenthaler 1999, S. 78.

17 Westerwinter 2008, S. 222.

18 Tyradellis 2014, S. 17, siehe auch S. 134ff.

tenzial hin befragt werden, die Trennung von Autor und Erzähler reflektiert werden (wie z.B. bei Pamuk) und neue Facetten im Erzählprozess aufgedeckt werden. Das tatsächliche Vorhandensein der Dinge verdeutlicht noch einmal besonders die Semantisierungen, denen Dinge und Menschen und vor allem Dinge in Literatur ausgesetzt sind:

Menschen laden Dinge mit Bedeutungen auf, instrumentalisieren, prägen oder ›machen‹ auf diese Weise Dinge, aber Dinge verleihen dem Menschen Subjektsstatus, formen soziale Beziehungen und weisen eigene Handlungsfähigkeit auf.¹⁹

Dieses dialektische Verhältnis »der Handlungsfähigkeit der Dinge und ihrer identitätsbildenden Kraft«²⁰ wird anhand der ausgestellten und gezeigten Objekte noch einmal fassbarer und anschaulicher als in der reinen Textlektüre.

Dinge als Erzählzeichen bieten durch ihre Polysemie eine Offenheit in der Lektüre an,²¹ die zumindest in Teilen mit der literarischen Offenheit von Texten mit hohem Literarizitätsgrad korrespondiert – Kennzeichen dieser wären unter anderem Momente des Nichtsagbaren, die im Text durchscheinen, Übersprachliches, das sich durch eine bestimmte sprachliche Gestaltung ergibt, Angedeutetes, Gehahntes, nicht Ausgesprochenes – und die das Assoziationsspektrum und die Lebenswelt der Rezipient:innen noch einmal anders integriert und voraussetzt sowie (auch) visuelle Kategorien, wie z.B. den Geschmack (bei Shapton), miteinbezieht. Gleichzeitig kann die Literatur im Museumsraum auch ein stärker kommunikatives Ereignis sein als die Lektüre eines Textes und vielleicht diverse Gruppen von Menschen ansprechen. So vermutet jedenfalls Daniel Tyradellis:

Mehr als andere Medien bieten Ausstellungen die Möglichkeit, an ein und derselben Stelle und mit ein und demselben Gefüge von Dingen gleichzeitig Menschen unterschiedlichsten Alters, unterschiedlichsten Wissens und unterschiedlichster Interessen und Neigungen anzusprechen.²²

Dieser kommunikative Aspekt der behandelten musealen und literarischen Projekte wäre sicher auch noch eine genauere Betrachtung wert. Einen möglichen Ansatzzpunkt für weitere Forschungen bieten die performativen Elemente des Erzählens und Zeigens in diesem Zusammenhang. So könnten vor allem David Wilsons und Roland Albrechts, aber auch Orhan Pamuks Selbstinszenierung als Museums-

19 Scholz/Vedder 2019, S. 10.

20 Ebd.

21 Diese hier viel besprochene Polysemie der Dinge kann in einer Ausstellung noch durch eine räumliche Anordnung verstärkt werden, welche, kommunikationswissenschaftlich betrachtet, zu einem unsicheren Sender-Empfänger-Verhältnis führt (vgl. dazu Fayet 2015, S. 62).

22 Tyradellis 2014, S. 16f.

direktoren und Geschichtenerzähler genauer untersucht werden.²³ Der Blick auf einen erzählenden Menschen, der durch das Verweisen auf Dinge eine mündliche Geschichte vorträgt und dabei zur gleichen Zeit am gleichen Ort ist wie seine Zuhörer:innen, scheint dabei noch viel Potenzial zu bieten. Hierzu könnte man weitergehend auch Performancekünstler, die das Ausstellen thematisieren, mit einbeziehen, so beispielsweise auch den in der Einleitung kurz vorgestellten Künstler Philip Noterdaeme und sein »Homeless Museum«, in dem er als Museumsdirektor eine zentrale Rolle einnimmt, deutlich relevanter als der jeweils wechselnde Raum des Museums, und in dem er somit als Fixpunkt fungiert. Oder man könnte auf Akteure schauen, die eher dem Bereich des Theaters zugeordnet werden, wie z.B. der Schweizer Hans Peter Litscher, der bei performativen (Ausstellungs-)Führungen sein Publikum in die Lebensläufe (erfundener) Persönlichkeiten einführt; so beispielsweise in einer Führung am »Deutschen Schauspielhaus Hamburg« mit dem Titel »Die tausend Tode der Maria Magdalena Brettschneider. Eine Schauspielhausdurchsuchung« (2001). Diese Maria Magdalena soll als Faktotum das Theater angeblich bewohnt haben. Litscher führte Zuschauer:innen durch das Theatergebäude und unterschiedliche Lebensstationen der Statistin und Gardrobiere, die ihr Leben angeblich diesem Haus verschrieb.²⁴ Ein anderes Beispiel wäre sein Führungsprogramm durch die von ihm gestaltete Ausstellung »Con Garbo nei Grigioni/Greta Garbo in Klosters« (2010) im Foyer und Außenbereich des »Theater Chur«, in dem er Fiktives zur bekannten Schauspielikone anhand von ausgestellten Gegenständen erläuterte. Die gezeigten Dinge sollten der Sammlung eines Stalkers entstammt und der Diva angeblich gehört haben: Ihre Schuhe, ihre Bücher, Röntgenaufnahmen ihrer Füße und sogar ihr Wohnwagen wurden zu Spuren der Garbo, die Litscher las. Während sich diese Studie stärker auf die geschriebenen Textzeugnisse fokussiert hat, wäre eine Untersuchung der Flüchtigkeit der Performanz und des gesprochenen Wortes im Kontext der vermeintlichen Stabilität von Dingen, die bei allen genannten Kreativen und Fabulierern zum Erzählanlass werden, lohnenswert und würde das Museum bzw. die Ausstellung stärker auf ihre theatralen Elemente hin befragen.

In einer Inszenierung von Hans Peter Litscher am »Neumarkt-Theater« in Zürich mit dem Titel »Tschechows drei entfernte Cousinen«²⁵ (2004), die auch eine kleine Ausstellung im Theaterraum beinhaltete, über drei Schwestern, die zu viel Anton Tschechow gelesen haben sollen und deren Leben Parallelen zu Tschechows »Drei Schwestern« aufweist, nutzen diese drei übrigens spielerisch Pralinen

23 Weschler hat dies in Bezug auf Wilson in Ansätzen erarbeitet, fokussiert sich aber deutlich stärker auf die Spurensuche nach der Wahrheit im MJT (1998, S. 21 und 35ff.).

24 Vgl. Klett 2001.

25 Dies ist eine Anspielung auf Anton Tschechows Drama »Drei Schwestern« (z.B. Čechov 1974).

als Sputnik-Satelliten²⁶ und träumen von der Befreiung aus ihrer Lethargie und Handlungsohnmacht durch ein Raumschiff. Und damit wären wir dann fast auch wieder bei Laika, der Weltraumhündin aus »Sputnik 2«. Denn eines lehren die Museen des Imaginären auf ästhetisch genussvolle und charmante Weise: »The world is bound with secret knots« – und Geschichte reiht sich an Geschichte ...

26 Vgl. Straessle 2004.

Dank

Dieses Buch beruht auf meiner Dissertation, die im Sommer 2020 am Institut für Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen angenommen wurde. Mein Dank gilt den verschiedenen Museumsmachern, die mir Zugang zu den Museen auch außerhalb der Öffnungszeiten gewährten, die mir Bildmaterial großzügig zur Verfügung stellten und die überhaupt diese wunderbaren Orte ersinnen und umsetzen konnten.

Ein herzliches Dankeschön geht an meinen Doktorvater, Prof. Dr. Rolf Parr, der mir immer äußerst hilfreich und schnell die Rückmeldungen und Anregungen zu meiner Arbeit gab, die ich an der Stelle benötigte, für seine Expertise, seinen Einsatz und seine Hilfe. Ebenso danke ich meinem Zweitgutachter, Prof. Dr. Werner Jung, für eine konstruktive und angenehme Zusammenarbeit, sowie Prof. em. Dr. Jochen Vogt für die Möglichkeit, überhaupt mit der Dissertation beginnen zu können und für die gewährten Freiheiten, zu meinem Thema zu finden.

Ein besonderer Dank geht an Dr. Andreas Erb für seine inhaltliche Begleitung, seine immer zielgenaue und hilfreiche Kritik und seine stete Unterstützung, Förderung und Freundschaft in allen Phasen meines akademischen Weges.

Danken möchte ich auch Janina Soler Estrada und Tonia Marisescu für den inhaltlichen Austausch, aber vor allem für das Gefühl, nie allein in diesem Doktoranden-Dasein gewesen zu sein.

Ich danke auch meinen Eltern für ihren Glauben an mich. Ihnen, genauso wie meinen Schwiegereltern, gilt ein herzliches Dankeschön für ihre diversen Formen der Unterstützung und Anteilnahme und ihr Vertrauen in das, was ich tue.

Und ich danke Fabian, der immer für mich da ist, und Johanne Franzia, die mich (durch ihre Existenz) dazu gebracht hat, endlich einen Punkt hinter diese Arbeit zu setzen. Danke euch beiden – für alles.

Literaturverzeichnis

Publikationen des »Museum of Jurassic Technology« (MJT) (mit Siglen)

Katalog

The Museum of Jurassic Technology. Primi Decem Anni. Jubilee Catalogue. Contributions from the Society for the Diffusion of Useful Information. Published by the Trustees. West Covina u.a.: Society for the Diffusion of Useful Information Press 2002 (MJT Katalog)

Broschüren

Geoffrey Sonnabend's Obliscence: Theories of Forgetting and the Problem of Matter. An Encapsulation by Valentine Worth. Contributions from the Museum of Jurassic Technology. Supplement to a Chain of Flowers, Bd. V, Nr. 5, Guide Leaflet Nr. 3. West Covina u.a.: Society for the Diffusion of Useful Information Press 1991 (MJT Sonnabend)

On the Foundation of the Museum. The Thums. Gardeners and Botanists. By Illera Edoh (Keeper of the Foundation Collection). Contributions from the Museum of Jurassic Technology. Supplement to a Chain of Flowers, Bd. V, Nr. 5, Guide Leaflet Nr. 3. West Covina u.a.: Society for the Diffusion of Useful Information Press 1993 (MJT Thums)

Zur Gründungsgeschichte des Museums. Die Thums. Gärtner und Botaniker. Von Illera Edoh (Kustodin der Gründungssammlung). 3., durchgesehene Auflage. Beiträge aus dem Museum of Jurassic Technology. Deutsche, erweiterte Lizenzausgabe herausgegeben von Michael Fehr. West Covina u.a., Hagen: Society for the Diffusion of Useful Information Press/Neuer Folkwang-Verlag 1969/1998 [Herausgegeben im Kontext der Ausstellung des MJT im »Osthaus Museum«, Hagen, in dem das MJT von 1994 bis 2006 eine ›Zweigstelle‹ besaß.] (MJT Gründungsgeschichte)

Tell the Bees. Belief, Knowledge and Hypersymbolic Cognition. By Sarah Simmons (Keeper of the Foundation Collections). Contributions from the Museum of Jurassic Technology. Supplement to a Chain of Flowers, Bd. V, Nr. 7, Guide

Leaflet Nr. 3. West Covina u.a.: Society for the Diffusion of Useful Information Press 1996 (MJT Tell the Bees)

The Eye of the Needle. The Unique World of Microminiatures of Hagop Sandaldjian. Essay by Ralph Rugoff. Contributions from the Museum of Jurassic Technology. Supplement to a Chain of Flowers, Bd. IX, Nr. 7, Guide Leaflet Nr. 5. West Covina u.a.: Society for the Diffusion of Useful Information Press 1996 (MJT Sandaldjian)

Das Museum Kircherianum. Die Welt besteht aus geheimen Verknüpfungen. The Museum Kircherianum. The Word is Bound with Secret Knots. Aus dem Amerikanischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Clemens Kümmel. Hagener Hefte zur Kunst und Kulturgeschichte. Hagen: Neuer Folkwang-Verlag 2002 (MJT Kircher)

Homepage

<http://mjt.org>

Film

THE COMMON TASK (Obshee Delo), Film produziert vom MJT, 58 min, Russian and English with English Subtitles (2004)

»Museum der Unerhörten Dinge« (mit Siglen)

Publikationen

Albrecht, Roland: Betrachtungen über das Museum im Allgemeinen und über das Museum der Unerhörten Dinge im Besonderen. In: Kittlausz, Viktor/Pauleit, Winfried (Hg.): Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung. Bielefeld: transcript 2006, S. 25-35

Albrecht, Roland: Museum der Unerhörten Dinge. Berlin: Klaus Wagenbach 2004 (MdUD)

Albrecht, Roland: Museum der Unerhörten Dinge. Berlin: Klaus Wagenbach 2019 (MdUD 2019)

Albrecht, Roland: Museum of Unheard (of) Things. Translated by Alexander Booth und You Nakai. New York: already not yet 2015

Albrecht, Roland: Vom Sortieren der Dinge oder: Wenn Dinge sprechen. In: Götz, Matthias (Hg.): Villa Paragone. Thesen zum Ausstellen. Nr. 19 der Schriftenreihe Burg Giebichenstein, Hochschule für Kunst und Design Halle. Basel: Schwabe 2008, S. 211-219

Albrecht, Roland: Was ist das Museum der Unerhörten Dinge? Ein Nachwort. In: Ders.: Museum der Unerhörten Dinge. Berlin: Klaus Wagenbach 2004, S. 113-116 (MdUD: Nachwort)

Albrecht, Roland: Was ist das Museum der Unerhörten Dinge? Ein Nachwort. In: Ders.: Museum der Unerhörten Dinge. Berlin: Klaus Wagenbach 2019, S. 123-127 (MdUD 2019: Nachwort)

Homepage
www.museumderunerhoertendinge.de

»Bedeutende Objekte« (mit Sigle)

Auktionskatalog

Shapton, Leanne: Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Lenore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion, and Jewelry. New York: Sarah Crichton Books, Farrar, Straus and Giroux 2009

Shapton, Leanne: Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck. Aus dem Amerikanischen von Rebecca Casati. Berlin: Berlin Verlag 2010 (BO)

»Das Museum der Unschuld« (mit Siglen)

Roman

Pamuk, Orhan: Das Museum der Unschuld. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. München: Hanser 2008 (MdU)

Katalog

Pamuk, Orhan: Die Unschuld der Dinge. Das Museum der Unschuld in Istanbul. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. München: Hanser 2012a (UdD)

Homepage
<https://en.masumiyetmuzesi.org>

Film

Gee, Grant: INNOCENCE OF MEMORIES. Orhan Pamuk's Museum & Istanbul, 92 min., English and Turkish with English Subtitles (2015)

Literatur

- Abadzis, Nick: Laika. New York: First Second 2007
- Allen, Jane Ingram: Shifts in Meaning. A conversation with Fred Wilson. In: Sculpture (2003, May), S. 41-45
- Alt, Peter-André: Aufklärung. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2001
- Antenhofer, Christina: *Fetisch* als heuristische Kategorie. In: Dies. (Hg.): *Fetisch als heuristische Kategorie. Geschichte – Rezeption – Interpretation*. Bielefeld: transcript 2011, S. 9-38
- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2010
- Assmann, Aleida: Der Sammler als Pedant. In: Assmann, A./Gomille, M./Rippl, G. (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen: Narr 1998, S. 261-274
- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 237-251
- Assmann, Aleida: Konstruktion von Geschichte in Museen. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 49 (2007). Museen und Gesellschaft, S. 6-13
- Assmann, Aleida: Formen des Vergessens. In: Diasio, Nicoletta/Wieland, Klaus (Hg.): Die sozio-kulturelle (De-)Konstruktion des Vergessens. Bruch und Kontinuität in den Gedächtnisrahmen um 1945 und 1989. Bielefeld: Aisthesis 2012, S. 21-48
- Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Ders./Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 9-19
- Austen, Jane: Stolz und Vorurteil. Übersetzt von Ursula und Christian Grawe. Leipzig: Reclam 2001
- Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1990
- Bal, Mieke: Visual Narrativity. In: Herman, David/Jahn, Manfred/Ryan, Marie-Laure (Hg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London/New York: Routledge 2005, S. 629-633
- Bal, Mieke: Kulturanalyse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006a
- Bal, Mieke: Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive. In: Dies.: Kulturanalyse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006b, S. 117-145

- Bann, Stephan: The return to curiosity. Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display. In: McClellan, Andrew (Hg.): *Art and its Publics: Museum Studies at the Millennium*. Malden/MA: Blackwell 2003, S. 117-130
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985
- Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt a.M., New York: Campus 2007
- Bazin, André: *Ontologie des fotografischen Bildes*. In: Ders.: *Was ist Film?* Herausgegeben von Robert Fischer. Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut. Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 33-42
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften I.2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 471-508
- Beughold, Anna: »'tis not unlikely fancy will betray you into error«. Das Museum of Jurassic Technology und der Verfremdungseffekt. In: andererseits 3. Yearbook of transatlantic German Studies. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr 2013, S. 35-45
- Beughold, Anna: Erzählen mit Alltagsdingen. Leanne Shaptons *Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck*. In: schliff. Literaturzeitschrift (2017), H. 6: Alltag, S. 139-151
- Beßler, Gabriele: *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*. Berlin: Reimer 2009
- Beßler, Gabriele: *Ordnung versus Theatralik? Überlegungen zu den Raum- und Strukturprinzipien der Wunderkammer*. In: Natter, Tobias G./Fehr, Michael/Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): *Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*. Bielefeld: transcript 2010, S. 31-48
- Beyer, Andreas: *Das Porträt in der Malerei*. München: Hirmer 2002
- Beyer, Vera: *Schaudepots. Zu einer ergänzenden Form der musealen Dauerausstellung*. In: Dröge, Kurt/Hoffmann, Detlef (Hg.): *Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*. Bielefeld: transcript 2010, S. 153-166
- Biagioli, Mario: *Confabulating Jurassic Science*. In: Marcus, George E. (Hg.): *Technoscientific Imaginaries. Conversations, Profiles, and Memoirs*. Chicago: University of Chicago Press 1995, S. 399-431
- Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Herausgegeben im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen. Freiburg i.Br.: Herder 1994

- Billeter, Erika: Hunde und ihre Maler. Zwischen Tizians Aristokraten und Picassos Gaulkern. Bern: Benteli 2005
- Birkhan, Helmut: Magie im Mittelalter. München: Beck 2010
- Blom, Philipp: Sammelwunder, Sammelwahn. Szenen aus der Geschichte einer Leidenschaft. Frankfurt a.M.: Eichborn 2004
- Blackwell, Mark (Hg.): The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England. Lewisburg: Bucknell University Press 2007
- Blackwell, Mark: General Introduction. In: Ders. (Hg.): British It-Narratives, 1750-1830. Bd. 1: Money. London: Pickering & Chatto 2012, S. vii-xxviii
- Blumenberg, Hans: Die Genesis der kopernikanischen Welt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975
- Boehm, Gottfried: Das Zeigen der Bilder. In: Boehm, Gottfried/Egenhofer, Sebastian/Spies, Christian (Hg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. München: Fink 2010, S. 19-52
- Böhme, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006
- Böhme, Hartmut/Endres, Johannes: Der Fetischismus der Künste. In: Dies. (Hg.): Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten. München: Fink 2010, S. 9-31
- Boehn, Max von: Die Mode. Bd. 1. Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock. München: Bruckmann 1989
- Bohnenkamp-Renken, Anne (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen. Göttingen: Wallstein 2011
- Bosch, Aida: Ambivalenzen der Bildkommunikation. Ist eine Vorherrschaft der technischen Bilder unausweichlich? In: Zirfas, Jörg (Hg.): Arenen der Ästhetischen Bildung. Zeiten und Räume kultureller Kämpfe. Bielefeld: transcript 2015, S. 171-189
- Bosse, Dagmar: Souvenir, Dokument und Substitut. Die Abbildung im Ausstellungskatalog. In: Bosse, Dagmar/Glasmeier, Michael/Prus, Agnes (Hg.): Der Ausstellungskatalog. Beiträge zu Geschichte und Theorie. Köln: Salon 2004, S. 33-56
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M. 1987
- Bovenschen, Silvia: Kleidung. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim, Basel: Beltz 1997, S. 231-242
- Braun, Peter: Dichterhäuser: Ein Führer durch Deutschland, die Schweiz, Tschechien, Polen, Österreich und Litauen. Berlin: Parthas 2015a
- Braun, Peter: Objektbiographie. Ein Arbeitsbuch. Mit Beiträgen von Kerrin Klinger und Hannes Wietschel. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2015b

- Brechbühl, Beat: Historisches Museum. In: Rönneper, Joachim (Hg.): *Die Welt der Museen. Literarische Besuche in den Museen der Welt*. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel 1993, S. 160
- Brecht, Bertolt: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 7: *Schriften 1*, Frankfurt a.M. 1967, S. 341-357
- Bredekamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. *Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin: Wagenbach 2012
- Burdick, Jan E.: *Creative Careers in Museums*. New York: Allworth Press 2008
- Burgess, Colin/Dubbs, Chris: *Animals in Space. From Research Rockets to the Space Shuttle*. Berlin, Heidelberg, New York, Chichester: Springer/Praxis Publishing 2007
- Burghartz, Susanna: Aneignung des Fremden. Staunen, Stereotype und Zirkulation um 1600. In: Huwiler, Elke/Wachter, Nicole (Hg.): *Integrationen des Widerläufigen. Ein Streifzug durch geistes- und kulturwissenschaftliche Forschungsfelder*. Münster/Westfalen: LIT 2004, S. 109-138
- Buschmann, Heike: Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methode und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: transcript 2010, S. 149-169
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M. 1991
- Casely, Catherine/Harrison, Colin/Whiteley, Jon (Hg.): *The Ashmolean Museum. Complete Illustrated Catalogue of Paintings*. Oxford: Ashmolean Museum, Publ. Department 2004
- Čechov, Anton Pavlovič: *Drei Schwestern*. Drama in 4 Akten. Übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Zürich: Diogenes 1974
- Christ, Valentin: Bausteine zu einer Narratologie der Dinge. Der ›Eneasroman‹ Heinrichs von Veldecke, der ›Roman d'Eneas‹ und Vergils ›Aeneis‹ im Vergleich. Berlin, Boston: de Gruyter 2015
- Coers, Albert: *Kunstkatalog – Katalogkunst. Der Ausstellungskatalog als künstlerisches Medium am Beispiel von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson*. Berlin, München, Boston: de Gruyter 2015
- Cook, Travis de: The Ark and Immediate Revelation in Francis Bacon's *New Atlantis*. In: *Studies in Philology* 105 (2008), H. 1 (Winter), S. 103-122
- Corrin, Lisa G.: *Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves*. In: Globus, Doro (Hg.): *Fred Wilson. A Critical Reader*. London: Ridinghouse 2011, S. 45-74
- Cottrill, Jennifer A.: *Fortuitous Encounters: Mapping the Museum of Jurassic Technology's Surrealist Sensibility*. Faculty of Graduate Studies. The University of Western Ontario. London, Ontario, September 1999 (Masterarbeit)
- Crane, Susan A.: Curious Cabinets and Imaginary Museums. In: Dies. (Hg.): *Museums and Memory*. Stanford: Stanford University Press 2000, S. 60-80

- Daston, Lorraine (Hg.): *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*. New York: Zone Books 2004
- Daugaard, Solveig: *Collaborating with Gertrude Stein. Media Ecologies, Reception, Poetics*. Linköping: Linköping Studies in Arts and Science Nr. 737, Linköping University 2018
- Davenne, Christine: *Cabinets of Wonder*. New York: Abrams Books 2012
- Daxelmüller, Christoph: *Zauberpraktiken. Eine Ideengeschichte der Magie*. Zürich: Artemis 1993
- Daxelmüller, Christoph: *Magie des Wissens – Zum Konzept einer Ausstellung*. In: *Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680. Universalgelehrter. Sammler. Visionär. Ausstellung*: Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg und Vonderau Museum Fulda. Dettelbach: J.H. Röll 2002a, S. 11-14
- Daxelmüller, Christoph: *Die Welt als Einheit – Eine Annäherung an das Wissenschaftskonzept des Athanasius Kircher*. In: *Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680. Universalgelehrter. Sammler. Visionär. Ausstellung*: Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg und Vonderau Museum Fulda. Dettelbach: J.H. Röll 2002b, S. 27-48
- Derrida, Jacques: *Die Tode von Roland Barthes*. Berlin: Dirk Nishen 1987
- Doll, Martin: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012
- Downing, Spencer: *So Boring It Must Be True: Faux History and the Generation of Wonder at the Museum of Jurassic Technology*. In: *SPECS. Journal of Art and Culture* 2 (2012), H. 1, S. 46-63
- Drinkuth, Friederike Sophie: *Der moderne Auktionshandel. Die Kunsthistorik und das Geschäft mit der Kunst*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003
- Droit, Roger-Pol: *Was Sachen mit uns machen. Philosophische Erfahrungen mit Alltagsdingen*. Hamburg: Hoffmann und Campe 2005
- Dücker, Burckhard: *Lernort Literaturmuseum. Beiträge zur kulturellen Bildung*. Göttingen: Wallstein 2011
- Duve, Karen/Völker, Thies: *Lexikon berühmter Tiere*. Frankfurt a.M.: Eichborn 1997
- Ebeling, Susanne (Hg.): *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985. Bundesrepublik Deutschland – Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie*. München u.a.: Saur 1991
- Eco, Umberto: *Die unendliche Liste*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2011
- Eco, Umberto: *Streichholzbriefe: Aufgeblasener Jesuit Kircher*. In: *Die Zeit v. 11. Juli 1986*, S. 59
- Eggert, Manfred K.H./Stoessel, Marleen: *Aura*. In: Hahn, Hans Peter/Eggert, Manfred K.H./Samida, Stefanie (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur: Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft/Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2014, S. 174-180
- Elmiger, Dorothee: *Schlafgänger*. Köln: DuMont 2014

- Fayet, Roger: Ausstellungsthema Museum. In: *Museum aktuell* 118 (2005a), S. 28-30
- Fayet, Roger: »Ob ich nun spreche oder schweige«. Wie das Museum seine Dinge mit Bedeutung versieht. In: Ders. (Hg.): *Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen*. Baden: hier + jetzt 2005b, S. 11-32.
- Fayet, Roger: *Die Logik des Museums. Beiträge zur Museologie*. Baden: Hier und Jetzt 2015
- Filler, Andreas: *Euklidische und Nicht-Euklidische Geometrie*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: BI-Wissenschaftsverlag 1993
- Fjellestad, Danuta: Nesting – Braiding – Weaving: Photographic Interventions in Three Contemporary American Novels. In: Rippl, Gabriele (Hg.): *Handbook of Intermediality. Literature. Image. Sound. Music*. Berlin, Boston: de Gruyter 2015, S. 193-218
- Flügel, J.C.: *Psychologie der Kleidung*. In: Bovenschen, Silvia (Hg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, S. 208-263
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995
- Fromm/Nordemann (Hg.): *Urheberrecht. Kommentar zum Urhebergesetz, zum Verlagsgesetz und zum Urheberrechtswahrnehmungsgesetz*. 10. Aufl. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 2008
- Fusillo, Massimo: *The Fetish. Literature, Cinema, Visual Art*. New York, London u.a.: Bloomsbury 2017
- Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1993
- Geiger, Annette: Mode zwischen Anthropologie und Ästhetik. Zum kulturellen Wert unserer Kleidung. In: Bieger, Laura/Reich, Annika/Rohr, Susanne (Hg.): *Mode. Ein kulturwissenschaftlicher Grundriss*. München u.a.: Fink 2012, S. 91-122
- Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2009
- Geisenhanslüke, Achim: *Gegendiskurse. Literatur und Diskursanalyse bei Michel Foucault*. Heidelberg: Synchron 2008
- Genette, Gérard: *Paratexte*. Frankfurt a.M.: Campus 1989
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008
- Glaser, Silvia: *Celluloid*. In: Dies.: *Historische Kunststoffe im Germanischen Nationalmuseum*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2008, S. 12-14
- Glasmeier, Michael: Vorwort. In: Bosse, Dagmar/Glasmeier, Michael/Prus, Agnes (Hg.): *Der Ausstellungskatalog. Beiträge zu Geschichte und Theorie*. Köln: Salon 2004, S. 7f.
- Globus, Doro (Hg.): *Fred Wilson. A Critical Reader*. London: Ridinghouse 2011
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Winkelmann und sein Jahrhundert (Abschnitt Glücksfälle)*. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*.

- I. Abteilung, Bd. 19: Ästhetische Schriften 1806-1815. Herausgegeben von Friedmar Apel. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1998, S. 9-244
- Götz, Matthias: Villa Paragone – Thesen zum Ausstellen. In: Ders. (Hg.): Villa Paragone. Thesen zum Ausstellen. Basel: Schwabe 2008 (Schriftenreihe Burg Giebichenstein, Hochschule für Kunst und Design Halle 19), S. 553-624
- Gohrisch, Jana: Glück im Englischen. In: Thomä, Dieter/Henning, Christoph/Mitscherlich-Schönherr, Olivia (Hg.): Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2011, S. 15
- Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984
- Grasskamp, Walter: André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon. München, Ulm: Beck 2014
- Grasskamp, Walter (Hg.): Sonderbare Museumsbesuche. Von Goethe bis Gernhardt. München: Beck 2006
- Greenblatt, Stephen: Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker. Berlin: Klaus Wagenbach 1994
- Gretz, Daniela/Pethes, Nicolas (Hg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i.Br. u.a.: Rombach 2016
- Griesser-Sternscheg, Martina: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2013
- Gurses, Hande: Collecting Desire. A Comparative Analysis of John Fowles's *The Collector* and Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence*. In: Rogobete, Daniela/Sell, Johnathan P.A./Munton, Alan (Hg.): The Silent Life of Things. Reading and Representing Commodified Objecthood. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2015, S. 107-222
- Hage, Volker: Collagen in der deutschen Literatur. Zu Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1984
- Hahn, Hans Peter: Dinge sind Fragmente und Assemblagen. Kritische Anmerkungen zur Metapher der ›Objektbiografie‹. In: Boschung, Dietrich/Kreuz, Patric-Alexander/Kienlin, Tobias (Hg.): Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts. Paderborn: Fink 2015, S. 11-33
- Hahn, Hans Peter/Eggert, Manfred K.H./Samida, Stefanie: Einleitung: Materielle Kultur in den Kultur- und Sozialwissenschaften. In: Dies. (Hg.): Handbuch Materielle Kultur: Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft/Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2014, S. 1-12
- Hansmann, Wilfried/Walter, Kerstin: Geschichte der Gartenkunst. Köln: DuMont 2006
- Hansen, Lis/Schoene, Janneke/Teßmann, Levke (Hg.): Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und bildender Kunst. Bielefeld: transcript 2017

- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 1979
- Hindelang, Götz: *Einführung in die Sprechakttheorie. Sprechakte, Äußerungsformen, Sprechaktsequenzen*. Berlin, New York: de Gruyter 2010 (Germanistische Arbeitshefte 27)
- Hörisch, Jochen: *Glück im Deutschen*. In: Thomä, Dieter/Henning, Christoph/Mitscherlich-Schönherr, Olivia (Hg.): *Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2011, S. 13f.
- Hofmann, Kerstin P.: *In Geschichten verstrickt ... Menschen, Dinge, Identitäten*. In: Boschung, Dietrich/Kreuz, Patric-Alexander/Kienlin, Tobias (Hg.): *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*. Paderborn: Fink 2015, S. 87-123
- Holm, Christiane: *Erinnerungsdinge*. In: Hahn, Hans Peter/Eggert, Manfred K.H./Samida, Stefanie (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur: Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft/Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2014, S. 197-201
- Holten, Johan: *Geschmack – Eine Einführung*. In: Ders. (Hg.): *Geschmack – Der gute, der schlechte und der wirklich teure*. Ausstellung, 9.7.-9.10.2011, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Köln: Walther König 2011, S. 14-43
- Honold, Alexander: *Karl Kraus*. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 522-539
- Hulten, Pontus: *Über Ausstellungskataloge*. In: Jahre, Lutz (Hg.): *Das gedruckte Museum von Pontus Hulten. Kunstausstellungen und ihre Bücher*. Ostfildern-Ruit: Cantz 1996, S. 173-177
- Iancono, Alfonso M.: *Fetischismus und Substitution*. In: Antenhofer, Christina (Hg.): *Fetisch als heuristische Kategorie. Geschichte – Rezeption – Interpretation*. Bielefeld: transcript 2011
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991
- Iser, Wolfgang: *Akte des Fingierens. Oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?* In: Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Fink 1983, S. 121-151
- Jakubowski, Zuzanna: *Exhibiting Lost Love: The Relational Realism of Things in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence* and Leanne Shapton's *Important Artifacts**. In: Birke, Dorothee/Butter, Stella (Hg.): *Realisms in Contemporary Culture. Theories, Politics, and Medial Configurations*. Berlin, Boston: de Gruyter 2013, S. 124-145
- Janelli, Angela: *Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums*. Bielefeld: transcript 2012
- Jansen, Robert S.: *Jurassic technology? Sustaining presumptions of intersubjectivity in a disruptive environment*. In: *Theory and Society* 37 (2008), S. 127-159

- Jay, Ricky: *Extraordinary Exhibitions: The Wonderful Remains of an Enormous Head, The Whimsiphusicon & Death to the Savage Unitarians*. New York: The Quantuck Lane Press/Norton & Company 2005
- Jay, Ricky: *Jay's Journal of Anomalies: Conjurers, Cheats, Hustlers, Hoaxsters, Pranksters, Jokesters, Impostors, Pretenders, Sideshow Showmen, Armless Calligraphers, Mechanical Marvels, Popular Entertainments*. New York: The Quantuck Lane Press/Norton & Company 2002
- Jay, Ricky: *Sauschlag & feuerfest: Menschen, Tiere, Sensationen des Showbusiness, Steinfresser, Feuerkönige, Gedankenleser, Entfesselungskünstler und andere Teufelskerle*. Offenbach: Edition Volker Huber 1987
- Jay, Ricky/Purcell, Rosamond: *Dice. Deception, Fate & Rotten Luck*. New York, London: The Quantuck Lane Press/Norton & Company 2003
- Journey, Anna: *Vulgar Remedies: Poems*. Baton Rouge: Louisiana State University Press 2013
- Jürgensen, Frank: *Aussetzen. Über Vorgänge zwischen Ausstellung und Depot*. In: Barta Fliedl, Ilsebill/Parenzan, Peter (Hg.): *Lust und Last des Erbens. Die Sammlungen der Bundesmobilienverwaltung Wien*. Wien: Verein Arbeitsgruppe für Theoretische & Angewandte Museologie 1993, S. 23-32
- Jung, Matthias: *Das Konzept der Objektbiographie im Lichte einer Hermeneutik materieller Kultur*. In: Boschung, Dietrich/Kreuz, Patric-Alexander/Kienlin, Tobias (Hg.): *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*. Paderborn: Fink 2015
- Kalusok, Michaela: *Schnellkurs Gartenkunst*. Köln: DuMont 2003
- Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler 2008
- Kehlmann, Daniel: *Vorwort*. In: Maass, Johann Christoph/Zöllner, Michael (Hg.): *Imaginäres Museum. Eine literarische Kunstsammlung*. Leipzig: Tropen 2007, S. 7-10
- Kimmich, Dorothee: *Lebendige Dinge in der Moderne*. Paderborn: Konstanz University Press 2011
- Kircher, Athanasius: *Arca Noë*. Amsterdam 1675
- Kittner, Alma-Elisa: *Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*. Bielefeld: transcript 2009
- Klauk, Tobias/Köppe, Tilman: *Bausteine einer Theorie der Fiktionalität*. In: Dies. (Hg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin, Boston: de Gruyter 2014, S. 3-31
- Klein, Alexander: *Das Wohnen bei den Dingen. Inszenierung als gestellte Wirklichkeit in kultur- und naturhistorischen Ausstellungen*. In: *Kunstforum international* 186 (2007), S. 171-179
- Klein, Alexander: *Expositum. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit*. Bielefeld: transcript 2004

- Klett, Renate: Aus Münchhausens Archiv. Erfundene Lebensläufe, großartige Theatertode: Die zauberhafte Welt des Kunstlügners Hans-Peter Litscher. In: Die Zeit vom 19. April 2001
- Kohl, Karl-Heinz: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte. München: Beck 2003
- Korff, Gottfried: Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum. In: Borsdorf, Ulrich/Grütter, Theo (Hg.): Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum. Frankfurt a.M., New York: Campus 1999, S. 319-335
- Korff, Gottfried: Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der alten Bundesrepublik. In: Ders.: Museumsdinge. deponieren – exponieren. Herausgegeben von Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002a, S. 24-48
- Korff, Gottfried: Objekt und Information im Widerstreit. Die neue Debatte über das Geschichtsmuseum. In: Ders.: Museumsdinge: deponieren – exponieren. Herausgegeben von Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002b, S. 113-125
- Korff, Gottfried: Zur Eigenart der Museumsdinge. In: Ders.: Museumsdinge: deponieren – exponieren. Herausgegeben von Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002c, S. 140-145
- Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Ders.: Museumsdinge: deponieren – exponieren. Herausgegeben von Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2002d, S. 167-178
- Korff, Gottfried: Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen. In: Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor/Rüsén, Jörn (Hg.): Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte. Bielefeld: transcript 2004, S. 81-103
- Kracauer, Siegfried: Die Fotografie (1927). In: Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: Reclam 2010, S. 230-247
- Kramper, Andrea: Storytelling für Museen. Herausforderungen und Chancen. Bielefeld: transcript 2017
- Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection. New York: Columbia Universal Press 1982
- Kritzmöller, Monika: Bis der Geschmack euch scheidet. (Ziel-)Gruppen und ihre Open Choice-Strategien. Frankenberg: flabelli 2004
- Kroucheva, Katerina (Hg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur. Bielefeld: transcript 2013
- Kümmel, Clemens: Athanasius Kircher – Die Welt besteht aus geheimen Verknüpfungen (Einleitung). In: Das Museum Kircherianum. Die Welt besteht aus geheimen Verknüpfungen. The Museum Kircherianum. The Word is Bound with Secret Knots. Aus dem Amerikanischen übersetzt und mit einer Einleitung ver-

- sehen von Clemens Kümmel. *Hagener Hefte zur Kunst und Kulturgeschichte*. Hagen: Neuer Folkwang-Verlag 2002, S. 5-11
- Largier, Niklaus: *Objekte der Berührungen. Der Tastsinn und die Erfindung der ästhetischen Erfahrung*. In: Böhme, Hartmut/Endres, Johannes (Hg.): *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*. München: Fink 2010, S. 107-123
- Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007a
- Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin: Akademie 2007b
- Laube, Stefan: *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*. Berlin: Akademie 2011
- Lean, Vincent Stucky: *Lean's Collectanea Vol II, Part 1*. Bristol, London: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Company 1903
- Lehmann, Johannes: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg i.Br.: Rombach 2000
- Lehnert, Gertrud: *Mode als Spiel. Zur Performativität von Mode und Geschlecht*. In: Alkemeyer, Thomas/Boschert, Robert/Schmidt, Robert/Gebauer, Gunter (Hg.): *Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2003, S. 213-226
- Leith-Ross, Prudence: *The John Tradescants. Gardeners to the Rose and Lily Queen*. London: Peter Owen 1984
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt. Le pacte autobiographique*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994
- Lepp, Nicola: *Diesseits der Narration. Ausstellen im Zwischenraum*. In: Stapferhaus Lenzenburg: Lichtensteiger, Sibylle/Minder, Aline/Vögeli, Detlef (Hg.): *Dramaturgie in der Ausstellung*. Bielefeld: transcript 2014, S. 110-117
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam 2006
- Lexikon der Kunst. Band 3: Greg – Konv. Herausgegeben von Harald Olbrig u.a. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996
- Lidchi, Henrietta: *The Poetics and the Politics of Exhibiting other Cultures*. In: Hall, Stewart u.a. (Hg.): *Representation*. Los Angeles, London u.a.: Sage/The Open University 2013, S. 120-191
- Liesbrock, Heinz (Hg.): *Yuji Takeoka: Museo. Josef Albers Museum. Quadrat Bottrop*. 3. Juli bis 11. September 2011. Bottrop: Josef Albers Museum 2011
- Lill, Wendy: *The Glace Bay Miners' Museum. A Stage Play based on the Novel by Sheldon Currie*. Burnaby: Talonbooks 1996

- Lindner, Burkhardt: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders. (Hg.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2006, S. 229-251
- Locher, Hubert: Die Kunst des Ausstellens – Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs. In: Huber, Hans Dieter/Locher, Hubert/Schulte, Karin (Hg.): *Kunst des Ausstellens. Beiträge. Statements. Diskussionen*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, S. 15-30
- Lukácz, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epop*. Bielefeld: Aisthesis 2009
- Lupton, Thomas: *A Thousand Notable Things on Various Subjects. Or, A useful companion for all people*. London: G. Conyers 1701
- Maass, Johann Christoph/Zöllner, Michael (Hg.): *Imaginäres Museum. Eine literarische Kunstsammlung*. Leipzig: Tropen 2007
- MacGregor, Arthur (Hg.): *Tradescants Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum*. 1683. With a Catalogue of the Surviving Early Collections. Oxford: Clarendon Press 1983a
- MacGregor, Arthur: *The Tradescants. Gardeners and Botanists*. In: Ders. (Hg.): *Tradescants Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum*. 1683. With a Catalogue of the Surviving Early Collections. Oxford: Clarendon Press 1983b, S. 3-16
- MacGregor, Neil: *Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten*. München: Beck 2015
- Mainberger, Sabine: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*. Berlin, New York: de Gruyter 2003
- Malraux, André: *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*. Baden-Baden: Woldemar Klein 1949
- Martinez, Mathias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck 2007
- Martinez-Turek, Charlotte/Sommer, Monika (Hg.): *Storyline. Narrationen im Museum*. Wien: Turia + Kant 2009a
- Martinez-Turek, Charlotte/Sommer, Monika: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Storyline. Narrationen im Museum*. Wien: Turia + Kant 2009b, S. 7-14
- Mattl, Siegfried: *Texte sehen. Bilder lesen*. In: Fliedl, Gottfried u.a. (Hg.): *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens*. Wien: Turia + Kant 1995, S. 13-26
- Mauriès, Patrick: *Das Kuriositätenkabinett*. Köln: DuMont 2011
- Mauss, Marcel: *Theorie der Magie*. In: Ders.: *Soziologie und Anthropologie*. Bd. 1. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 43-179
- McIsaac, Peter M.: *Museums of the Mind. German Modernity and the Dynamics of Collecting*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press 2007
- Merz, HG: *Wunderkammer versus Wunderland*. In: Huber, Hans Dieter/Locher, Hubert/Schulte, Karin (Hg.): *Kunst des Ausstellens. Beiträge. Statements. Diskussionen*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, S. 281-296

- Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Herausgegeben von Ulrich Pfisterer. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2011
- Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Herausgegeben von Dieter Burdorf u.a. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2007
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Herausgegeben von Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013
- Mitscherlich-Schönherr, Olivia: Glück, Schicksal, Zufall. Das Glück haben, glücklich zu sein. In: Thomä, Dieter/Henning, Christoph/Mitscherlich-Schönherr, Olivia (Hg.): Glück: Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2011, S. 75-83
- Mückhain, Olaf: Die Sprache der Dinge. Orhan Pamuks *Museum der Unschuld*. In: Hochkirchen, Britta/Kollar, Elke (Hg.): Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen, Archiven. Bielefeld: transcript 2015, S. 103-122
- Musil, Robert: Denkmale. In: Ders.: Gesammelte Werke. Band 7. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 506-509
- Muttenthaler, Roswitha: Verfahren von Ein- und Ausschluss. Materielle Kultur und Museumspraktiken. In: Blätter für Technikgeschichte 61 (1999), S. 55-83
- Nelles, Jürgen: Magische Lektüren. In: Honold, Alexander/Parr, Rolf (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen. Unter Mitarbeit von Thomas Küpper. Berlin, Boston: de Gruyter 2018, S. 346-370
- Nelson, Amy: Laikas Vermächtnis. Die sowjetischen Raumschiffhunde. In: Brantz, Dorothee/Mauch, Christoph (Hg.): Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 2010, S. 103-122
- Newhouse, Victoria: Art and the Power of Placement. New York: The Monacelli Press 2005
- Niedermair, Brigitte: [Ohne Titel.] In: Weiermair, Peter (Hg.): Small is Beautiful. Anlässlich der Ausstellung »Small is Beautiful«, 8. September bis 15. Oktober 2007 in der Ursula-Blickle-Stiftung, Kraichtal. Kraichtal: Ursula-Blickle-Stiftung 2007, S. 62
- Niehaus, Michael: Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief. München: Hanser 2009
- Niehaus, Michael: Geschichtsdinge/Parcours. In: Boschung, Dietrich/Kreuz, Patric-Alexander/Kienlin, Tobias (Hg.): Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts. Paderborn: Fink 2015, S. 173-188
- Noterdaeme, Filip: Die Autobiografie von Daniel J. Isengart. Hamburg: Männer schwarm Verlag/Edition Salzgeber 2018

- Oesterle, Günter: Souvenir und Andenken. In: Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Hg.): *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Relique zum Andenken*. Köln: Wienand 2006, S. 16-49
- Ogawa, Yoko: Das Museum der Stille. Aus dem Japanischen von Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler. München: Liebeskind 2005
- Ogut, Sebnem Timur: The Struggle of Objects and Meaning: Design, Representation and Material Culture in Everyday Objects of Orhan Pamuk's *Museum of Innocence*. In: *The Design Journal* 20 (2017), H. 1, S. 45-66
- Ortlepp, Anke: Abfall. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur: Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft/Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2014, S. 157-161
- Ortlepp, Anke: Alltagsdinge. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur*. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2014, S. 161-165
- Pamuk, Orhan: Das schwarze Buch. Aus dem Türkischen von Ingrid Iren. München: Hanser 1995
- Pamuk, Orhan: Museen und Romane. In: Ders.: *Der naive und der sentimentalische Romancier*. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. München: Hanser 2012b, S. 103-128
- Pamuk, Orhan: Schnee. Aus dem Türkischen von Christoph K. Neumann. München: Hanser 2005
- Panofsky, Erwin: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: DuMont 1996
- Parmentier, Michael: Mit Dingen erzählen. Möglichkeiten und Grenzen der Narration im Museum. In: Natter, Tobias G./Fehr, Michael/Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): *Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer*. Bielefeld: transcript 2012, S. 147-164
- Parr, Martin: *Space Dogs. The Story of the Celebrated Canine Cosmonauts*. London: Laurence King Publishing 2019
- Pazzini, Karl Josef: Tod im Museum. Über eine gewisse Nähe von Pädagogik, Museum und Tod. In: Groppe, Hans-Hermann/Jürgensen, Frank (Hg.): *Gegenständ der Fremdheit. Museale Grenzgänge*. Marburg/Neckar: Jonas 1989, S. 124-136
- Pearce, Susan M.: *Museums, Objects, and Collections. A Cultural Study*. Washington (DC): Smithsonian Institution Press 1992
- Pearce, Susan M.: Objects as meaning; or narrating the past. In: Dies. (Hg.): *Interpreting Objects and Collections*. London, New York 1994
- Pelz, Annegret: Von Album bis Zettelkasten. Museums-Effekte im Text. In: Ecker, Gisela u.a. (Hg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*. Königstein/Taunus: Helmer 2001, S. 17-30

- Plachta, Bodo (Hg.): Dichterhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Stuttgart: Reclam 2011
- Polgar, Alfred: Der Mensch. In: Stölzl, Christoph (Hg.): Menschen im Museum. Eine Sammlung von Geschichten und Bildern. Berlin: Deutsches Historisches Museum Berlin 1997, S. 195-197
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin: Klaus Wagenbach 2013
- Potsch, Sandra: Literatur sehen. Vom Schau- und Erkenntniswert literarischer Originale im Museum. Bielefeld: transcript 2019.
- Potter, Jennifer: Strange Blooms. The Curious Lives and Adventures of the John Tradescants. London: Atlantic Books 2007
- Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 1. In: Swanns Welt. Im Schatten junger Mädchenblüte. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989
- Purcell, Rosamond: Special Cases. Natural Anomalies and Historical Monsters. San Francisco: Chronicle Books 1997
- Putnam, James: Art and Artifact. The Museum as Medium. New York: Thames and Hudson 2009
- Pycior, Helena: Hunde im Weißen Haus. Warren G. Hardings Laddie Boy und Franklin D. Roosevelt's Fala. In: Brantz, Dorothee/Mauch, Christoph (Hg.): Tierische Geschichte. Die Beziehung von Mensch und Tier in der Kultur der Moderne. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 2010, S. 79-102
- Radford, E. und M.A.: Encyclopedia of Superstitions. New York: Philosoph. Library 1949
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Jan-Dirk Müller u.a. Berlin, New York: de Gruyter 2003
- Reiffers, Moritz: Das Ganze im Blick. Eine Kulturgeschichte des Überblicks vom Mittelalter bis zur Moderne. Bielefeld: transcript 2013
- Rentsch, Stefanie: Hybrides Erzählen. Text-Bild-Kombinationen bei Jean Le Gac und Sophie Calle. München: Fink 2010
- Rescher, Nicholas: Glück. Die Chancen des Zufalls. Berlin: Berlin Verlag 1996
- Restuccia, Frances L.: A Black Passion: Voiding Melancholic Obsession in Pamuk's *The Museum of Innocence*. In: American Imago, Volume 73, Number 1 (Spring 2016), S. 71-94
- Reulecke, Anne-Kathrin: Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur. München: Fink 2002
- Rischbieter, Henning (Hg.): Theater-Lexikon. Zürich, Schwäbisch Hall: Orell Füssli 1983
- Römer, Stefan: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung. Köln: DuMont 2001

- Römer, Stefan: Zwischen Kunsthistorik und Populismus: Die Rede vom Original und seiner Fälschung. In: Reulecke, Anne-Kathrin (Hg.): Fälschungen. Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 347-363
- Rönneper, Joachim (Hg.): Die Welt der Museen. Literarische Besuche in den Museen der Welt. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel 1993
- Rogan, Bjarne: From Passion to Possessiveness. Collectors and Collecting in a Symbolic Perspective. In: *Ethnologia Europaea: Journal of European Ethnology* 26 (1996), H. 1, S. 65-79
- Roth, Matthew W.: The Museum of Jurassic Technology. Culver City, California. In: *Technology and Culture* 43 (2002), H. 1, S. 102-109
- Rothe, Arnold: Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1986
- Rugoff, Ralph: The Museum of Jurassic Technology. In: Ders.: *Circus Americanus*. With original photographs by Mark Lipson and Debra DiPaolo. New York: Verso 1995, S. 97-100
- Rugoff, Ralph: Beyond Belief: The Museum as Metaphor. In: Cooke, Lynne/Wollen, Peter (Hg.): *Visual Display: Culture Beyond Appearances*. New York 1998, S. 68-81
- Schärer, Martin R.: Die Ausstellung. Theorie und Exempel. München: Dr. C. Müller-Straten 2003
- Schärer, Martin R.: Museologie ausstellen. In: Fayet, Roger (Hg.): *Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen*. Baden: hier + jetzt 2005, S. 33-43
- Scheper, Jeanne: Feasting on Technologies of Recycling in the Jurassic: Repositories of Knowledge and the Desire for *Minutiae* and *Exegesis*, with the true account of a conversation with the Museum of Jurassic Technology's progenitor and prognosticator, David Wilson. [Interview mit David Wilson]. In: *Other Voices. The eJournal of Cultural Criticism* 3 (2007), Nr. 1: Cultural Recycling
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin, New York: de Gruyter 2008
- Schmitz-Emans, Monika: Sammeln als Thema und poetologisches Modell: über Poetiken des Sammelns und literarische Sammlerfiguren bei J.W. Goethe und Orhan Pamuk. In: *Comparatio. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 9 (2017), H. 1, S. 41-59
- Schneckenburger, Manfred: Museum zwischen Zweifeln und Begierde. 83 Jahre künstlerischer Reflexion. In: *ein/räumen. Arbeiten im Museum*. Katalog zur Ausstellung »*ein/räumen. Arbeiten im Museum*«, 20. Oktober 2000 – 21. Januar 2001 in der Hamburger Kunsthalle. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 19-26
- Schneede, Uwe M.: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film. München: Beck 2006
- Scholz, Susanne/Vedder, Ulrike: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*. Berlin, Boston: de Gruyter 2019, S. 1-17

- Scholz, Susanne/Vedder, Ulrike (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*. Berlin, Boston: de Gruyter 2019
- Schütz, Anton: *Die fröhliche Götterdämmerung. Anmerkungen zur Museumsrevolution*. In: Noever, Peter (Hg.): *Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für angewandte Kunst*, Wien. Salzburg, Wien: Residenz 1988, S. 277-287
- Schwancke, Christine: *Intermedial Storytelling. Thematisation, Imitation and Incorporation of Photography in English and American Fiction at the Turn of the 21st Century*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2012
- Schwancke, Christine: »Ein Bild sagt mehr als tausend Worte« – Sympathielenkung in Leanne Shaptons literarischem Fotoexperiment. In: Lusin, Caroline (Hg.): *Empathie, Sympathie und Narration. Strategien der Rezeptionslenkung in Prosa, Drama und Film*. Heidelberg: Winter 2014, S. 193-206
- Schwarze, Ludger: *Politik des Ausstellens*. In: Berg, Karen van den/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): *Politik des Zeigens*. München: Fink 2010, S. 129-141
- Sextro, Maren: *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin 2010
- Sloterdijk, Peter: *Museum – Schule des Befremdens*. In: Noever, Peter (Hg.): *Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für angewandte Kunst*, Wien. Salzburg u.a.: Residenz 1988, S. 288-296
- Soentgen, Jens: *Materialität*. In: Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur: Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Stuttgart, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft/Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2014, S. 226-229
- Sommer, Andreas Urs: *Sammeln*. In: Ders.: *Die Kunst des Zweifelns. Anleitung zum skeptischen Denken*. München: Beck 2008, S. 94-97
- Sommer, Manfred: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999
- Sontag, Susan: *In Platoss Höhle*. In: Dies.: *Über Fotografie*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2016a, S. 9-30
- Sontag, Susan: *Die Bilderwelt*. In: Dies.: *Über Fotografie*. Frankfurt a.M.: Fischer 2016b, S. 146-172
- Standards für Museen. Herausgegeben vom Deutschen Museumsbund e.V. gemeinsam mit ICOM-Deutschland. Kassel, Berlin: o.V. 2006
- Stapelfeldt, Johanna/Vedder, Ulrike/Wiehl, Klaus (Hg.): *Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative*. Paderborn u.a.: Brill/Wilhelm Fink 2020
- Stein, Peter: *Dichter, Denkmäler und Gedenken*. In: Geisenhanslüke, Achim/Mein, Georg/Schößler, Franziska (Hg.): *Das Subjekt des Diskurses. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal*. Heidelberg: Synchron 2008, S. 325-341

- Sternfeld, Nora: Aufstand der unterworfenen Wissensarten – Museale Gegen-erzählungen. In: Martinez-Turek, Charlotte/Sommer, Monika (Hg.): *Storyline. Narrationen im Museum*. Wien: Turia + Kant 2009, S. 30-56
- Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Fink 2006
- Stölzl, Christoph (Hg.): *Menschen im Museum. Eine Sammlung von Geschichten und Bildern*. Berlin: Deutsches Historisches Museum Berlin 1997.
- Stoichita, Victor I.: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München: Fink 1998
- Straessle, Urs: *Sputnik spielen mit Pralinen*. In: *Tages-Anzeiger*, 17.12.2004
- Szyrocki, Marian: *Die deutsche Literatur des Barocks. Eine Einführung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969
- Thiemeyer, Thomas: *Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung*. In: Staupe, Giesela (Hg.): *Das Museum als Lern- und Erfahrungsraum: Grundlagen und Praxisbeispiele*. Wien u.a.: Böhlau 2012, S. 51-59
- Thomä, Dieter/Henning, Christoph/Mitscherlich-Schönherr, Olivia: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2011, S. 1-10
- Thomsen, Marie-Louise: *Athanasius Kircher – Arca Noë und Turris Babel*. In: *Magie des Wissens. Athanasius Kircher 1602-1680. Universalgelehrter. Sammler. Visionär*. Ausstellung: Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg und Vonderau Museum Fulda. Dettelbach: J.H. Röll 2002, S. 99-112
- Tradescant der Jüngere, John: *Museaum Tradescantianum: or A Collection of Rarities preserved at South Lambeth near London by John Tradescant*. London 1656
- Turkina, Olesya: *Soviet Space Dogs*. London: Murray & Sorrell FUEL 2019
- Tyradellis, Daniel: *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten*. Hamburg: Edition Körber Stiftung 2014
- Vedder, Ulrike: *Auktionskatalog, Fotoroman, Liebesinventar. Vom Wert der Dinge in Leanne Shaptons Bedeutende Objekte*. In: Wegmann, Thomas/Wolf, Norbert Christian (Hg.): »High« und »low«. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkul- tur in der Gegenwartsliteratur. Berlin, Boston: de Gruyter 2012, S. 199-216
- Vedder, Ulrike: *Sprache der Dinge*. In: Scholz, Susanne/Dies. (Hg.): *Handbuch Li- teratur & Materielle Kultur*. Berlin, Boston: de Gruyter 2019, S. 29-37
- Vištica, Olinka/Grubišić, Dražen: *The Museum of Broken Relationships. Modern Love in 203 Everyday Objects*. London: Weidenfeld & Nicolson 2017
- Vogel, Fritz Franz: *Das Handbuch der Exponatik. Vom Ausstellen und Zeigen*. Köln: Böhlau 2012
- Waldmann, Diane: *Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute*. Köln: Du- Mont 1993
- Wall, Tobias: *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmü- seen der Gegenwart*. Bielefeld: transcript 2006

- Walz, Markus: Bulimie musealis. Museumssammlungen zwischen Kulturerbe und Kulturmüll. In: Informationen des Sächsischen Museumsbundes 34 (1991), S. 5-16
- Weiss, Peter: Die Ästhetik des Widerstands. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975
- Welch, Martin: The Foundation of the Ashmolean Museum. In: MacGregor, Arthur (Hg.): Tradescants Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum. 1683. With a Catalogue of the Surviving Early Collections. Oxford: Clarendon Press 1983, S. 40-58
- Weschler, Lawrence: Mr. Wilsons Wunderkammer. München: Hanser 1998
- Westerwinter, Margret: Museen erzählen. Sammeln, Ordnen und Repräsentieren in literarischen Texten des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2008
- Wiesing, Lambert: Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens. Berlin: Suhrkamp 2013
- Wilkinson, Emily Colette: Intimate Objects. In: Virginia Quarterly Review. A National Journal of Literature and Discussion (2009), S. 207-211
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner 2001
- Wilton, Jennifer: Was bleibt, wenn die Liebe geht. In: Berliner Morgenpost, 20.02.2010
- Withaker, Amy: Museum Legs. Fatigue and Hope in the Face of Art. Ohne Ort: Hol Art Books 2009
- Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002, S. 23-104
- Wolf, Werner: Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie intermedialer Formen. In: Bernhard, Walter (Hg.): Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous. Leiden, Boston: Brill/Rodopi 2018, S. 173-210
- Xing, Yin: The Novel as Museum: Curating Memory in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence*. In: Critique: Studies in Contemporary Fiction 54 (2013), H. 2, S. 198-210
- Zeman, Mirna: Zyklographie der Dinge und Zyklogenie der Kultur – ein Forschungsprogramm. In: Adelmann, Ralf/Köhler, Christian/Neubart, Christoph/Kraft, Kerstin/Zeman, Mirna (Hg.): Kulturelle Zyklographie der Dinge. Paderborn: Fink/Brill 2019, S. 7-24
- Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Schmidt 2001

Homepages und Onlinequellen

- Ahn, Presca: Review: Orhan Pamuk's »The Innocence of Objects«, theamerican-reader.com
- Architekturgalerie Weißenhof: Ausstellungsankündigung: Museum der Unschuld von Orhan Pamuk. Sunder-Plassmann Architekten, 1. Dezember 2011 – 29. Januar 2012, www.architektouren-stuttgart.de/media/pdf/PM_AGW_MOI-1.pdf
- Ashmolean Museum, Oxford, www.ashmolean.org/
- Boolsche Algebra und Schaltalgebra, Skript der Technischen Informatik der Uni DUE,
http://ti.uni-due.de/ti/de/education/teaching/ws1011/gti/kapo1_WSo910.pdf
- Ditum, Sarah: Dogs of the Stars, <http://sarahditum.com/2012/04/02/dogs-of-the-stars>
- European Museum Forum, web.archive.org/web/20140609075124/www.european-museumforum.info/emya/emya-2014.html
- Ferri, Jessica: An Interview with Leanne Shapton, bookslut.com, April 2009, www.bookslut.com/features/2009_04_014308.php
- Funck, Gesa: Grandioses Scheitern einer sufistischen Liebe. Buch der Woche: Orhan Pamuks »Das Museum der Unschuld«, www.deutschlandfunk.de/grandioses-scheitern-einer-sufistischen-liebe.700.de.html?dram:article_id=83791
- Homeless Museum, www.homelessmuseum.org
- Jensen, Robert: Bad Luck is a Surrealist Adventure. (Zur Ausstellung »Bad Luck« in der Morlan Gallery der Transylvania University in Lexington, USA 2007), www.transy.edu/morlan/exhibits/blessay.htm
- Kirche und Leben, das katholische Onlinemagazin, <http://kirchensite.de>
- Lenhart, Peter T.: Schreiben als Bleiben. Der Katalog als Souvenir, Urkunde und Sinnmaschine, <http://galerieroyal.de/textteil/>
- »Liebe schlimmer als ein Autounfall«. Orhan Pamuk im Interview mit Denis Scheck, www.deutschlandfunk.de/liebe-schlimmer-als-ein-autounfall.700.de.html?dram:article_id=83800
- Lilly, William, www.enotes.com/william-lilly-essays/lilly-william
- Morlan Gallery der Transylvania University in Lexington, USA, www.transy.edu/morlan/exh.asp?e=b
- Museum of Broken Relationships, <https://brokenships.com>
- Roosevelt, Franklin D.: Fala Speech. In: Internet Archive, digital library of Internet sites and other cultural artifacts in digital form, [www.archive.org \(1944 Radio News, 1944-09-23 FDR Teamsters Union Address – Fala \[27:45-30:08\]\)](http://www.archive.org/details/1944_Radio_News_1944-09-23_FDR_Teamsters_Union_Address_Fala)
- Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu/entries/francis-bacon/#pagetopright> (19.9.2014)
- Tirnthal, Johann: Globalgeschichte. Den nationalen Blick überwinden. Gespräch mit Anna Echterhölter vom 22.8.2018, Deutschlandfunk Kultur,

Zeitfragen, www.deutschlandfunkkultur.de/globalgeschichte-den-nationalen-blick-ueberwinden.976.de.html?dram:article_id=426117

Abbildungsverzeichnis

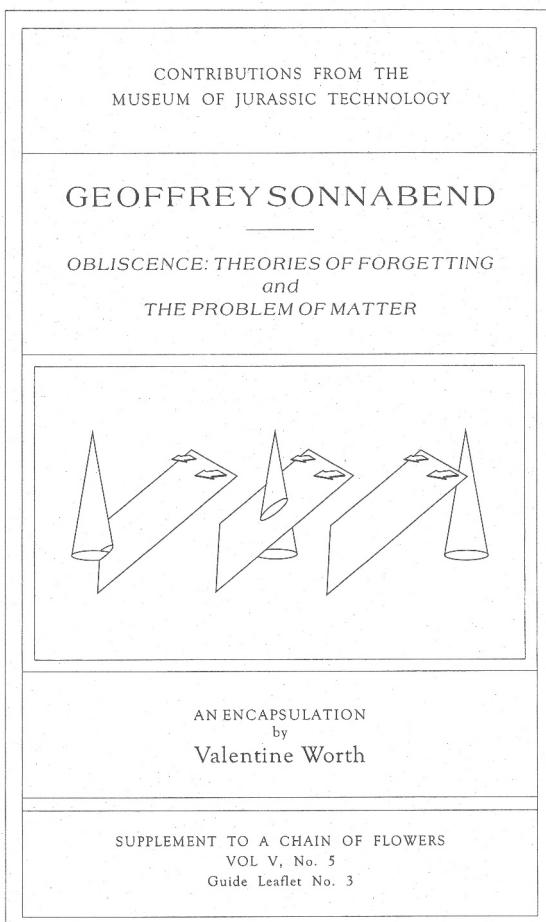
- Abb. 1: Ausschnitt der Startseite der Homepage des MJT: <http://mjt.org>
- Abb. 2: Bezug der Arche bei Kircher. In: Athanasius Kircher: *Arca Noë*. Amsterdam 1675, Illustration zwischen S. 121f.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arca_Noe,_entry_of_animals,_by_A._Kircher._Wellcome_L0013359.jpg
- Abb. 3: Vergleich von »The Thums. Gardeners and Botanists« (S. 5) und »The Trades-cants. Gardener and Botanists« (S. 3)
- Abb. 4: Vergleich von »The Thums. Gardeners and Botanists« (S. 5f.) und »The Trades-cants. Gardener and Botanists« (S. 3)
- Abb. 5: »Dogs of the Soviet Space Program«: www.mjtgiftshop.org/products/commemorative-glass-locket-dogs-of-the-soviet-space-program, © The Museum of Jurassic Technology
- Abb. 6: »Mouse Cures«: © The Museum of Jurassic Technology
- Abb. 7: Blick durch ein Mikroskop auf die »Micromosaics«: © The Museum of Jurassic Technology
- Abb. 8: »Fruit Stone Carving«: © The Museum of Jurassic Technology
- Abb. 9: »293 Portrait of an Unknown Young Lady (Pl. CLXI)«: Eigenes Bildmaterial, mit Erlaubnis des MJT
- Abb. 10: »Portrait of an Unknown Young Lady«: MacGregor 1983a, Plate CLV, ohne Seitenangabe, © Ashmolean Museum Oxford
- Abb. 11: Textcollage
- Abb. 12: »293 Portrait of William Lilly«: MacGregor 1983a, Plate CLXIII, ohne Seitenangabe, © Ashmolean Museum Oxford
- Abb. 13: Ausschnitt des Exponats »293 Portrait of an Unknown Young Lady (Pl. CLXI)« im MJT: Rahmendarstellungen: Eigenes Bildmaterial, mit Erlaubnis des MJT
- Abb. 14: Ausstellungsraum des »Museums der Unerhörten Dinge« (Blick aus dem Depot): Eigenes Bildmaterial, mit Erlaubnis des »Museums der Unerhörten Dinge«
- Abb. 15: Ein Bild, drei Geschichten: © Roland Albrecht
- Abb. 16: Unerhörte Dinge von o-5g: © Roland Albrecht
- Abb. 17: Das Theorie-Modell von Griesser-Sternscheg (2013, S. 114)

- Abb. 18: Fotos als Gegenstände: BO, 39
Abb. 19: Fotos als Kommentar: BO, 28
Abb. 20: Doolans Kulturtasche: BO, 30
Abb. 21: Morris' Kulturtasche: BO, 31
Abb. 22: Salz- und Pfefferstreuer: BO, 45
Abb. 23: Kommunikation auf einem Imbissflyer: BO, 107
Abb. 24: Sonnenbrillen: BO, 53
Abb. 25: Polaroids: BO, 7
Abb. 26: Vitrine 9: UdD, 82, THE INNOCENCE OF OBJECTS by Orhan Pamuk.
Copyright © 2012, Orhan Pamuk, used by permission of The Wylie Agency (UK)
Limited
Abb. 27: Zigarettenkippen Füsuns: UdD, 229, THE INNOCENCE OF OBJECTS by
Orhan Pamuk. Copyright © 2012, Orhan Pamuk, used by permission of The
Wylie Agency (UK) Limited
Abb. 28: Eintrittskarte im Roman: MdU, 553
Abb. 29: Laika im MJT: © The Museum of Jurassic Technology
Abb. 30: Laika im »Museum der Unerhörten Dinge«: © Roland Albrecht
Abb. 31: Laika im »Museum der Unschuld«: UdD, 152, THE INNOCENCE OF OB-
JECTS by Orhan Pamuk. Copyright © 2012, Orhan Pamuk, used by permission
of The Wylie Agency (UK) Limited
Abb. 32: Cover des Katalogs »Bedeutende Objekte«: BO
Abb. 33: Titelseite MJT Sonnabend
Abb. 34: Schmutzblatt MJT Sonnabend

Anhang

Anhang 1:

Abb. 33: Titelseite MJT Sonnabend



First Edition, abridged

Anhang 2:

Abb. 34: Schmutzblatt MJT Sonnabend

*Society For the Diffusion of Useful Information Press
9091 Divide Place West Covina, California OX2 6DP*

*Billinge Bogata Bhopal Beirut
Bouling Green Buenos Aires Campion
Dayton Dar es Salaam Düsseldorf
Fort Wayne Indianapolis Lincoln
Mal en Beg Mal en Mor
Nanjin Pretoria Teheran
Socorro Terra Haute Ulster*

*Published in the United States by
The Society for the Diffusion of Useful Information
© The Museum of Jurassic Technology, Los Angeles 1991
Published in cooperation with the Visitors to the Museum
by the Delegates of the Press*

*All rights reserved. No part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means
electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without
the prior permission of The Museum of Jurassic Technology*

*British Library Cataloguing-in-Publication Data
1. Geoffrey Sonnabend: *Obfuscation: Theories of Forgetting
and the Problem of Matter*. An Encapsulation
ii. Drake, Diana.
III. Simons, Sarah.
IV. Rossi, M. Francis.
V. Wilson, David.
069°.06937°75 AP 101.0794
ISBN 0-17-735925-3*

Library of Congress Cataloguing-in-Publication Data

Main entry under title:

*1. Geoffrey Sonnabend: *Obfuscation: Theories of Forgetting
and the Problem of Matter*. An Encapsulation*
Includes bibliographies and index.
*1. Museum of Jurassic Technology. 2. Simons, Sarah 1952-
3. Rossi, M. Francis 1967- 4. Drake, Diana 1947-
5. Wilson, David 1946-
II. Museum of Jurassic Technology
AP 101.0794 093°.06937°78-73931
ISBN 0-17-731315-7
Set in Xerox Ventura Publisher.
Printed in the United States of America*

Museum



Anna Greve

Koloniales Erbe in Museen

Kritische Weißseinsforschung
in der praktischen Museumsarbeit

2019, 266 S., kart., 23 SW-Abbildungen, 4 Farabbildungen

24,99 € (DE), 978-3-8376-4931-4

E-Book: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4931-8



Bärbel Maul, Cornelia Röhlike (Hg.)

Museum und Inklusion

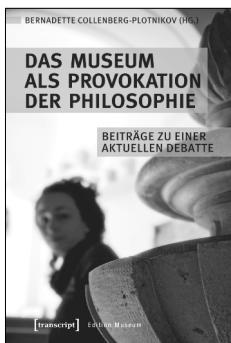
Kreative Wege zur kulturellen Teilhabe

2018, 168 S., kart., 16 Farabbildungen

29,99 € (DE), 978-3-8376-4420-3

E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4420-7

EPUB: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4420-3



Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.)

Das Museum als Provokation der Philosophie

Beiträge zu einer aktuellen Debatte

2018, 286 S., kart., 19 SW-Abbildungen

29,99 € (DE), 978-3-8376-4060-1

E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4060-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Museum



Andrea Kramper
Storytelling für Museen
Herausforderungen und Chancen

2017, 140 S., kart., 15 SW-Abbildungen
19,99 € (DE), 978-3-8376-4017-5
E-Book: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4017-9
EPUB: 17,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4017-5



Johanna Di Blasi
Das Humboldt Lab
Museumsexperimente zwischen postkolonialer Revision und szenografischer Wende

2019, 292 S., kart., 16 Farabbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4920-8
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4920-2



Klaus Krüger, Elke A. Werner, Andreas Schalhorn (Hg.)
Evidenzen des Expositorischen
Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird

2019, 360 S., kart., 4 SW-Abbildungen, 77 Farabbildungen
32,99 € (DE), 978-3-8376-4210-0
E-Book: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4210-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

