

→ V. AUSSTELLEN

Ausstellen ist eine besonders komplexe Variante des permanenten Zeigens, die Wirklichkeit sowohl präsentiert, als auch repräsentiert und interpretiert. Sie stellt das zu Zeigende in einen allgemein zugänglichen Bedeutungsraum, der sich durch eine bestimmte Thematik, eine bestimmte Lokalität und eine bestimmte Dauer auszeichnet. Das, was ausgestellt werden soll, muss sich auch zeigen können – indem es sich entweder selbst, oder mittelbar an etwas anderem zeigt.

M. Fehr hat drei Prinzipien aufgedeckt, die das Verhältnis des ausstellenden Museums zur Wirklichkeit bestimmen: das synekdochische, das syllogistische und das induktive Prinzip.¹ Das synekdochische Prinzip ist das Prinzip des pars pro toto. Es besagt, dass eine Ausstellung stets nur einen Teil der Wirklichkeit darstellen kann, auf die sie verweist. Ferner impliziert es, dass es immer ein Minimum an Differenz zwischen einer Ausstellung und der Wirklichkeit geben wird, die in der Ausstellung thematisiert worden ist. Das synekdochische Prinzip ist keine Besonderheit des ausstellenden Museums. Jede Art von Wirklichkeitsdarstellung, auch die der Künste und der Wissenschaften, ist daran gebunden. Allerdings wird das synekdochische Prinzip im Medium Ausstellung in einer besonderen Weise umgesetzt. Die partielle Darstellung der Wirklichkeit kann über das Originale und Authentische zur partiellen Verkörperung werden. Die thematisierte Wirklichkeit wird nicht nur dargestellt. Sie ist im authentischen beziehungsweise originalen Exponat selbst anwesend, auch wenn ihr Umfang und ihre Dichte verringert worden sind.

Folgt eine Sammlung oder Ausstellung dem syllogistischen Prinzip, so verweist es auf die Wirklichkeit, die durch das Museum selbst gebildet wird. So nimmt der Besucher die Exponate des Grünen Gewölbes in Dresden primär als Teile der im 18. Jahrhundert entstandenen Sammlung wahr. Ist dagegen das induktive Prinzip maßgeblich, so zeigt das Ausgestellte auf die Wirklichkeit außerhalb des Museums. So deuten die präparierten Schmetterlinge eines naturkundlichen Museums auf die Fauna einer bestimmten Landschaft. Indessen bleibt zu ergänzen, dass sich das syllogistische und das induktive Prinzip nicht ausschließen; sie überlagern sich sogar in der Regel. So werden präparierte Schmetterlinge häufig auch als Bestandteile einer Museumsammlung wahrgenommen, und die Prunkgegenstände des Grünen Gewöl-

1 Fehr, Aufklärung oder Verklärung, S. 110 ff.

bes können auch als Zeugnisse höfischen Zeremoniells in der frühneuzeitlichen Gesellschaft gedeutet werden.

Ausstellungen zeigen Exponate, das heißt Gegenstände, die, indem sie sich selbst zeigen, auf unverfügbare Wirklichkeit verweisen: Alte Objekte, Modelle, Experimente, Fotos, Grafiken, Bilder, Filme und seit einigen Jahren auch Hypermedien. Die Exponierung als Ausgestelltes verdoppelt die Struktur des Zeigens, die im Exponat selber angelegt ist. Diese Verdoppelung beziehungsweise Verschachtelung ist gleich bedeutend mit einem Zeigen des Zeigens.

In diesem Zusammenhang ist die Museumsausstellung eine »erstarrte Zeigehandlung« genannt worden.² Daran ist zutreffend, dass es sich bei ihr um einen Ort handelt, wo nicht nur die Gegenstände, sondern auch das Zeigen dieser Gegenstände selber in das Feld der Besucheraufmerksamkeit rücken. Allerdings ist eine Ausstellung niemals völlig starr – es sei denn, sie selbst wird weder verändert noch besucht. Denn die Bedeutungen, die an ihr haften und von ihr vermittelt werden, verschieben sich ständig. Sie verschieben sich, weil die Wirklichkeit um die Ausstellung herum, aber auch die Besucher, die dieser Wirklichkeit angehören und sie rezipieren, sich ständig ändern.

Der spezifische Reiz eines Ausstellungsbesuchs liegt darin, dass der Besucher den Radius seiner Existenz über seine gegenwärtige Lebenswelt hinaus erweitern kann. Das Unverfügbare, dem er sich dabei annähert, bleibt ihm zwar letztlich unzugänglich, wird aber durch seine Repräsentationen versinnlicht, so dass es sich indirekt zeigt. Was das Alte Objekt betrifft, so kann die Vergangenheit, auf die es verweist, über den Museumsbesuch zu einem Teil der Vergangenheit des Besuchers werden.³ Paradoxerweise erweist sich dabei die Vergangenheit des ausgestellten Alten Objektes gar nicht als vergangen, sondern als gewesend.⁴ Das heißt, die einstige Bewandnis-

-
- 2 Zu diesem Begriff vgl. Martin R. Schärer: 700 Jahre auf dem Tisch. Oder: Die 7 ausgestellten Ausstellungen. Vevey 1992. S. 54.
 - 3 Zu diesem Gesichtspunkt P. Sloterdijk: »Das ist der Sinn der historischen Museumskultur: Sie sollte die gesamte Vergangenheit wie eine Äußerung des werden-den Selbst darbieten. Das Fremde kann demnach nichts mehr anders sein als ein Eigenes, das zuerst incognito auftrat, dann aber schnell durchschaut und einverleibt wurde.« Ders., Schule des Befremdens, S. 62.
 - 4 Zum Begriff der Gewesenheit s. Heidegger, Sein und Zeit, S. 385.

ganzheit trägt zum Hier und Jetzt des Ausgestellten bei, da sie über das Alte Objekt zum Bestand der Gegenwart gehört.

Durch andere Exponatformen, insbesondere durch das Modell und das interaktive Experiment, können naturgesetzlich bedingte Zusammenhänge und Tendenzen sowie die Funktionsweisen komplexer Artefakte in die kognitive Reichweite des Betrachters beziehungsweise des agierenden Besuchers gelangen. Aber auch hier ist die bezeichnete Wirklichkeit nicht verfügbar. Besten Falls blitz sie auf – wie in den Starkstromvorführungen des Deutschen Museums in München –, um sich dann rasch wieder zu verflüchtigen.

V.1 Die Ausstellung als Medienverbund

Information versus Daten

Die wissenschaftliche Ausstellung ist ein Medienverbund.⁵ Natürlich ist sie auch und vor allem ein Ort, wo Exponate aufgestellt sind. Aber Exponate sind nichts anderes als Medien, und eine Ausstellung umfasst auch andere Medien als nur Exponate. Ein Exponat erweist sich dadurch als Medium, dass es »Information überträgt«. Dies trifft auch auf solche Exponate zu, die auf den ersten Blick nichts Mediales an sich zu haben scheinen, beispielsweise auf Alte Objekte.⁶ Die Information, die Exponate »übertragen«, bezieht sich auf die ursprüngliche Bewandnisganzheit des Gegenstandes, auf seine Materialität, schließlich aber auch auf die interpretatorische Absicht des Ausstel-

5 Zum Begriff des Medienverbundes mit Blick auf das Museums- und Ausstellungswesen vgl. Jürgen Hüther: Das Museum als Medienverbund. In: Hildegard Viereg, Marie-Louise Schmeer-Sturm, Jutta Thinesse-Demel und Kurt Ulbricht: *Museumspädagogik in neuer Sicht. Erwachsenenbildung im Museum*. Hohengehren 1994, Bd. 1, S. 60-71.

6 Mit Blick auf dreidimensionale Exponate hat Duncan F. Cameron 1972 einen Ausspruch Marshall MacLuhans modifiziert: »[...] the medium is the message, the message is the object, the object is the medium.« Inzwischen hat die Verbreitung der interaktiven Ausstellungselemente und Hypermedien die Perspektive modifiziert. Die dreidimensionalen, historisch bezeugenden Objekte, die Cameron als »nouns« der Kuratorensprache bezeichnet, bilden nicht mehr das uneingeschränkt zentrale Medium der Ausstellung. Ders.: *Problems in the language of museum interpretation*. In: *The museum in the service of man: Today and tomorrow. The papers from the Ninth General Conference of ICOM*. Oxford 1972, S. 89-99, dort S. 99.

lungsmachers. Sie erlaubt nicht nur Aufschluss über einen Bereich der Wirklichkeit, sondern stets auch über dessen Deutung. Daher sind Exponate beides: »medium« und »message«.

Die Medialität des Exponates beruht auf seiner Materialität.⁷ Denn ein Gegenstand kann nichts aussagen, wenn er nicht auch etwas ist, woran es ausgesagt werden kann. Aber wie »übertragen« Exponate Information? Wie gelangt die Information vom Exponat zum Betrachter? Es erscheinen an dieser Stelle einige Erläuterungen zum Begriff der Information angebracht.

Information ist nichts, was im Exponat schon vorläge, so dass es möglich wäre, sie wie eine Flüssigkeit abzuschöpfen. Es ist auch keine Pipeline denkbar, durch die Informationen vom betrachteten Gegenstand zum Betrachter fließen. Vielmehr entsteht Information im wahrnehmenden und erkennenden Subjekt.⁸ Dies allerdings setzt voraus, dass der Sinnesapparat und der Verstand des Subjektes gefüttert worden sind. Dieses Futter besteht zunächst aus nichts anderem als aus Daten, die erst durch den Erkenntnisapparat des Subjektes identifiziert, geordnet und begriffen werden können. Vieles alltägliche Zeug, das unserer technischen Zivilisation entstammt und unseren Alltag bestimmt – man denke an Lichtschalter, Windschutzscheiben, digitale Uhren – erweist sich bei näherer Betrachtung als nicht weniger schwer zu

-
- 7 Zur Medialität und Materialität des Exponates vgl. Gottfried Korff: Die Eigenart der Museumsdinge. Zur Materialität und Medialität des Museums. In: Kirsten Fast (Hg.): Handbuch der museumspädagogischen Ansätze. Opladen 1993, S. 17-28, dort S. 22.
- 8 Dazu die zutreffenden Äußerungen Heinz von Foerstners: »Im Rahmen dieser Vorstellung [d.h. der Vorstellung, dass Kommunikation auf einem Austausch von Information beruhe, d. Verf.] wird Information als ein Gut aufgefasst, als eine Substanz, die durch Röhren übermittelt werden kann [...] In jedem Lehrbuch der Kommunikationstheorie finden Sie wunderschöne Darstellungen, die auf diesem Bild beruhen: zwei kleine Kästchen (der Sender und der Empfänger), durch eine Linie verknüpft (den Kommunikationskanal). Das ist aber ganz falsch. Eine Bücherei speichert Bücher, Mikrofiches, Dokumente, Filme, Diapositive und Kataloge, sie kann aber keine Information speichern. Sie können eine Bücherei von unten nach oben kehren – es wird keine Information herausfallen. Es gibt nur eine Art, auf die wir von einer Bücherei Informationen bekommen können, nämlich diese Bücher zu lesen, die Mikrofiches, Dokumente, Diapositive usw. anzuschauen.« Vgl. ders.: Epistemologie der Kommunikation. In: Ders.: Wissen und Gewissen. Frankfurt a.M. 1993, S. 269-281, dort S. 270.

entschlüsseln wie etwa eine Tontafel mit assyrischer Keilschrift. Diese Dinge mögen datenreich sein, sind aber informationsarm. Erst durch das Einverleiben und Begreifen von Daten kann Information entstehen, und erst Information hat Bedeutung. Die Frage ist also nicht, wie reich ein Exponat an Informationen ist, sondern wie viele Daten, die am Exponat haften, wahrnehmbar sind und ob sie durch den Betrachter entschlüsselt und in Information umgesetzt werden können.

Das Exponat und seine Erläuterung

Alle Ausstellungsmedien übertragen zunächst nur Daten, nicht Information. Neben der Wahrnehmbarkeit und Entzifferbarkeit der Daten gibt es eine weitere Forderung informationsorientierten Ausstellens: Die spezifische Transferleistung eines Ausstellungsmediums sollte sich nicht darin erschöpfen, die Leistung eines anderen Mediums zu verdoppeln. Die Medien einer Ausstellung müssen aufeinander abgestimmt sein und sollten immer auch ein neues und überraschendes Licht auf die benachbarten Medien werfen. Dies war schon Walter Benjamin bewusst, der sich über das Verhältnis von Schrift und Exponat entsprechend äußerte: »Was zu sehen ist, darf nie dasselbe [...] sein als was die Beschriftung sagt, sondern es muss etwas Neues, einen Trick der Evidenz mit sich führen, den man mit Worten grundsätzlich nicht erzielen kann.«⁹

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. Dies gilt vor allem für Alte Objekte. Zeigende Medien müssen daher von erläuternden Medien flankiert werden. Das zeigende und sich zeigende Exponat lässt sich nicht aus sich selbst heraus verstehen. Es bedarf eines Kommentars, der den Blick des Besuchers auf entscheidende Aspekte des Exponates lenkt, Schlussfolgerungen nahe legt, Hintergrundwissen liefert und zum Verständnis des Ausgestellten führt. Die Erläuterung des Ausgestellten ist entweder als Erklären, oder als Anleiten möglich. Das heißt, es kann erläutert werden, woraus ein Gegenstand besteht, wie er zustande gekommen ist und wie er funktioniert. Oder aber es wird erläutert, wie er verwendet wurde und wie

9 Walter Benjamin: Jahrmakrt des Essens. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Frankfurt a.M. 1980, 11. Bd., S. 527-532. Ders.: Bekränzter Eingang. In: ebd. S. 557-561.

auch der Besucher ihn verwenden kann.¹⁰ In einer Ausstellung bedürfen zeigende und erläuternde Medien einander. Exponate ohne Erläuterungen sind stumm, Erläuterungen ohne Exponate sind leer.¹¹

Dabei muss Erläuterung nicht notwendigerweise durch schriftlichen oder mündlichen Text erfolgen. Sie ist auch durch Kontext, das heißt durch Einbindung des Exponates in eine besondere Konstellation von Mit-Exponaten möglich. Ein Exponat kann durch ein Ensemble, in dem es platziert wird, in einem besonderen Licht erscheinen und einen besonderen inhaltlichen Akzent erhalten. Die Aussage dieses Ensembles und des in ihm eingebundenen Exponates erschließt sich dem Besucher, wenn er das Bild wieder erkennt, das durch das Ensemble vermittelt wird. Der inszenierte Supermarkt in der Ausstellung *Basic Needs* des Themenparks der EXPO2000 stellte auch ohne Text, durch Sequenz und Kontrast seiner Einzelkomponenten, eine visuelle These auf, die auch ohne textliche Erläuterung für einen Besucher verständlich sein konnte: Die Aufdringlichkeit des Warenangebotes in den Ländern der sogenannten Dritten Welt ist eine Ursache für soziale und mentale Verwahrlosung.

Einen Sonderfall bilden die sogenannten Hypermedien, in denen Zeigen und Erläutern in der Regel zusammenfallen. Der Umstand, dass beispielsweise Multimedias sich am besten selbst erklären und grundsätzlich keines anderen Mediums bedürfen, ist ein entscheidender Grund für die hohe Flexibilität dieser neuen Exponatgattung.¹²

-
- 10 Dazu Peter van Mensch: *The characteristics of exhibitions*. In: *Museum aktuell* 92 (2003), S. 3980-3985, dort S. 3983.
 - 11 Diese Ansicht wird nicht von allen Kuratoren und Autoren geteilt, die sich mit der Theorie des Ausstellens beschäftigen. Vgl. beispielsweise Nelson Goodman: »Sehen lernt man nicht dadurch, dass man gesagt oder gezeigt bekommt, wie man betrachten soll, sondern durch das Betrachten. Wenn der Betrachter den Versuch unternimmt und das Werk gut genug ist, wirkt es ohne Hilfe.« Goodman stellt dies als verbreiteten Standpunkt in der Museumswelt dar und lässt offen, inwieweit er ihn teilt. Ders.: *Das Ende des Museums?* In: Ders.: *Vom Denken und anderen Dingen*. Frankfurt a.M. 1987, S. 248-265, dort S. 259.
 - 12 Zum Einsatz von Hypermedien in Museumsausstellungen vgl. die sehr differenzierten Überlegungen von Wohlfromm, *Museum als Medium*, S. 78 ff.

Werkzeugobjekte und andere Rahmenbedingungen

Eine Ausstellung besteht aber nicht nur aus Exponaten und deren Erläuterungen. Ausstellen setzt »Werkzeugobjekte«¹³ voraus, das heißt Dinge, die sich selbst in den Dienst von Exponaten stellen und deren Positionierung im Raum ermöglichen: Vitrinen, Podeste, Hauben, Halterungen und vieles Andere mehr. Ferner wird eine Ausstellung auch von physikalischen Faktoren wie Licht, Wärme, Geräuschen, Feuchtigkeit und Gerüchen bestimmt. Im ersten Saal der Kraftmaschinen-Abteilung des Deutschen Museums in München riecht man Maschinenöl und hört Bäche auf die Schaufeln der Wasserräder stürzen. Diese Ausstellung ist nicht nur ein Ensemble aus alten Maschinen, Modellen und Dioramen und ihren Erläuterungen, sondern eine bewusst gestaltete Landschaft aus Licht, Geräuschen und Gerüchen. Auch die Architektur des Ausstellungsraumes, das heißt seine sichtbare Begrenzung, tragen zum Medienverbund einer Ausstellung bei.

Der kreative Spielraum eines Ausstellungsautors liegt nicht zuletzt in der Möglichkeit, die Grenzen zwischen den verschiedenen Kategorien von Ausstellungselementen und Medien bewusst zu durchbrechen. So kann eine Vitrine, an sich ein Werkzeugobjekt, die Funktion eines Exponates erfüllen, wenn sie selbst zum Träger einer symbolischen Bedeutung wird und dadurch mehr oder weniger die gleiche Gewichtung erhält wie das Exponat, für dessen Schutz oder Präsentation sie ursprünglich gedacht war. So können die Vitrinen einer Ausstellung über das hohe Mittelalter die Form von gotischen Fenstern annehmen. Wird die »Verpackung« beziehungsweise die technische Ausrüstung einer Ausstellung zur Kulisse, die über Funktionalität und Ästhetik hinaus einen inhaltlichen Anspruch hat, so wird sie zum Bestandteil einer Inszenierung.¹⁴ In diesem Sinne hat »inszeniert« auch die Bedeutung von

13 Zum Begriff des Werkzeugobjektes vgl. Severin Heinisch: Objekt und Struktur – Über die Ausstellung als einen Ort der Sprache. In: Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst und Heinrich Theodor Grütter (Hg.): Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen. Pfaffenweiler 1988, S. 82-87, dort S. 83. Ferner Anna Schober: Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen. Wien 1994 (Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Geschichte der Gesellschaftswissenschaften Bd. 24), S. 12.

14 Im Laufe dieser Abhandlung werden dem Begriff »Inszenieren« zwei unterschiedliche Bedeutungen zugewiesen. Inszenieren kann die Erzeugung von Bildern bedeuten, oder aber die Anlegung von Handlungsstrukturen in einer Ausstellung, die den Besucher sozusagen zum Bestandteil einer Geschichte werden

unecht, kulissenhaft, gestellt. Ein inszeniertes Bergwerk ist eben kein echtes Bergwerk.

V.2 Das Ausgestellte in seinem Zusammenhang

Die Ausstellung als Chronotop

Die Ausstellung zeitigt eine besondere, ausstellungsimmanente Zeit und ebenso einen besonderen, ausstellungsimmanenten Raum. Zeit und Raum der Ausstellung bilden einen besonderen Zeit-Raum, ein Chronotop.¹⁵ Dieses Chronotop ist eine »bewusst organisierte Merkwelt«,¹⁶ ein Ort, in dem sich gedachte Struktur in Raum und Zeit entfaltet und Bedeutung nicht nur sinnlich wahrnehmbar, sondern auch begehbar wird. Mit Blick auf die besonderen Eigenschaften dieses Zeit-Raums bedeutet Ausstellung dasselbe wie Auslegung. Der Besucher muss sich diese Auslegung durch Bewegung im Raum erschließen.¹⁷ Er liest die Ausstellung nicht nur mit den Augen, sondern mit der Bewegung seiner ganzen Person und mit all seinen Sinnen, mit Körper und Geist, Leib und Seele. Er ist dabei »Flaneur, Akteur, produktiver Rezipient«. ¹⁸ Indem er die Ausstellung auf diese Weise liest, wirkt er an deren Auslegung aber auch mit. Denn die Ausstellung ist beides: Auslegung für ihn und durch ihn.

Im Hinblick auf die Zeitlichkeit des Ausgestellten hat das permanente Zeigen Möglichkeiten, die dem handlungsbegleitenden Zeigen verschlossen sind. Beim handlungsbegleitenden Zeigen kann der Zeigende den Gegen-

lassen. Zum Begriff der Inszenierung vgl. Schober, *Montierte Geschichten*, S. 9 ff., ferner Ulrich Paatsch: *Konzept Inszenierung. Inszenierte Ausstellungen – ein neuer Zugang für Bildung im Museum? Ein Leitfaden*. Heidelberg 1990, bes. S. 8 f.

- 15 Michail Bachtin hat den Begriff des Chronotops der Einsteinschen Physik entnommen und auf die Literaturwissenschaft angewendet. Er versteht unter Chronotop zum einen die Einheit von Zeit und Raum, zum anderen die spezifische Zeitlichkeit narrativer Strukturen. Zum Begriff des Chronotops vgl. John Bender und David E. Wellbery: *Chronotypes. The Construction of Time*. Stanford 1991, S. 3.
- 16 Korff, *Speicher und/oder Generator*, S. 51.
- 17 Dieser Aspekt wird von Sabine Offe betont. *Dies.: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich*. Berlin/Wien 2000, S. 296 ff.
- 18 Gottfried Korff: *Staging Science*. In: *Museumskunde* 2/2003, S. 67-72, dort S. 70.

stand aus seiner Bewandnisganzheit heraus nehmen, so wie einen Fisch aus dem Aquarium. Das Zeigen des Gegenstandes kann dabei nur für Augenblicke aufrecht erhalten werden. Anders beim permanenten Zeigen in der Ausstellung: Anstatt sozusagen Treibgut aus dem Strom der Zeit zu fischen, kann das zeigende Museum quasi den gesamten Zeitstrom anhalten und ihn durch eine ausstellungsinterne Zeit ersetzen.

Die zeitlichen und räumlichen Verhältnisse in der Ausstellung kontrastieren mit der Alltagszeit und dem Alltagsraum. Zeit und Raum können in Ausstellungen absichtsvoll beschleunigt und komprimiert, beziehungsweise verlangsamt und gedehnt werden. Insofern werden die in der Besucherforschung häufig verwendeten Begriffe der »durchschnittlichen Verweildauer« und des »Zeitbudgets« der spezifischen Erlebnisqualität des Ausstellungsbesuches nicht gerecht. Bekanntlich können in einer guten und kurzweiligen Ausstellung drei Stunden eine sehr kurze Zeit sein, in einer schlechten und langweiligen dagegen können fünf Minuten eine halbe Ewigkeit dauern. Ähnliches gilt auch für den Raum: Physikalisch Kleines kann in einer Ausstellung riesig wirken; winzige Exponate können quasi ganze Hallen füllen. Umgekehrt kann ein Gegenstand mit großen Ausmaßen winzig erscheinen, weil er bedeutungslos und gar nicht recht da ist. Ausstellungen sind Räume, in denen die Naturgesetze ihre Gültigkeit mit den Strukturen des Bedeutungsraumes teilen müssen. Bei diesem Bedeutungsraum handelt es sich eben nicht nur um eine topographische, sondern auch um eine gedachte Struktur, in der sich physikalische und semiotische Bezüge überlagern und verbinden.

Die Verwendung von Hypermedien eröffnet zusätzliche Perspektiven für die Bedeutung des Ausgestellten. Hypermedien können den Bedeutungsraum nahezu beliebig und über die physikalischen Begrenzungen des Ausstellungsraums hinaus erweitern.¹⁹ Dies gilt sowohl für den Einsatz von Computern in Ausstellungen, als auch für Repräsentationen von Ausstellungen im World Wide Web.

Hinsichtlich der zeitlichen Dimension des Ausstellungserlebnisses tritt für den Besucher eine Besonderheit zutage: Die Erlebnisse eines Museumsbesuchs liegen zwar nicht außerhalb jeder Zeit, denn sie haben eine Abfolge. Die Bestimmung der Abfolge aber ist letztlich Sache des wählenden, entscheidenden Besuchers. Anders als ein Buch ist eine Ausstellung kein lineares, sondern ein räumliches Informationsfeld, kurzum, ein Netz möglicher

19 Dazu grundsätzlich Annette Hünnekens: *Expanded Museum. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten*. Bielefeld 2002.

Informationswege, das sich nicht auf eine einzige, zwingend notwendige Sequenz von Ausstellungsstationen reduzieren lässt. Die Struktur dieses Netzes wird von jedem wahrnehmenden und urteilenden Besucher auf eine besondere, einzigartige Weise konkretisiert.

Der Besucher, der sich einen Weg durch das Bedeutungsnetz des Ausgestellten bahnt, lockert die Verbindungen zu seiner persönlichen Welt, aus der er in die Ausstellung gekommen ist. Zumindest für die Zeit des Ausstellungsbesuchs löst er sich mehr oder weniger aus den Zwängen seines gewohnten Lebens und lässt seine profanen Interessen ruhen – ausgenommen vielleicht das Interesse, sich zu amüsieren oder zu bilden. Für kurze Zeit wird seine persönliche Welt zur Erinnerung, die hinter ihm liegt, und die Ausstellung wird zum gelebten Leben. Die Qualität und Intensität des Besuchserlebnisses hängt unter anderem davon ab, inwieweit der Besucher selbst in das Bedeutungsnetz des Ausgestellten einbezogen wird und Einfluss auf es nimmt.

Exponatensembles

Die Stellung eines Exponates in der Ausstellung ist wesentlich davon abhängig, in welcher Art andere Exponate und Medien der Ausstellung auf es verweisen. Denn das Exponat ist nicht nur Ausgangspunkt, sondern auch Ziel von Verweisung; es ist selbst auch Signifié. Auf Grund seiner Eingebundenheit in Ensembles kann das einzelne Exponat in eine räumlich-inhaltliche Beziehung zu morphologisch oder funktional ähnlichen, oder historisch-genetisch verwandten Exponaten treten. Die Kleidungsstücke einer historisch bedeutsamen Person können zu einem Ensemble zusammengefügt werden, aber auch die evolutionäre Abfolge von Pferdeskeletten, die Bestandteile einer Nähmaschine, Kotflügel verschiedener Automobile, die alle 1918 hergestellt wurden, die Gesichter von Personen verschiedener Nationalität, die alle Macdonald heißen. Darüber hinaus können Exponate zusammengefügt werden, die nur in einer lockeren, assoziativen Verbindung zueinander stehen. Diesen Weg haben beispielsweise Marie-Louise von Plessen und Daniel Spoerri mit ihrem Musée Sentimental anlässlich der Preußenausstellung 1981 beschritten.²⁰

Fügen sich Exponate zu einem neuen Bild zusammen, das mehr ist als die Summe seiner Teile, so handelt es sich um eine Inszenierung. Die Inszenierung ist die wohl wichtigste Form, ein Exponat in eine Ausstellung einzubinden. Szenographie als Kunst des Inszenierens bezweckt, »dreidimensionale

20 Schober, *Montierte Geschichten*, S. 92.

Räume [...] so einzurichten, dass Inhalte verstärkt, durch gestalterische Mittel deutlicher und prägnanter in ihrer Wirkung und damit in der intendierten Aussage werden.«²¹ Zu einer Inszenierung arrangiert, vermitteln Exponate neue Bedeutungen, die dem Einzelexponat allein nicht entnommen werden können. Dadurch vermögen sie es, das Exponat, wie eine häufig von Museumspädagogen und Gestaltern gebrauchte Formulierung lautet, zum Sprechen und Erzählen zu bringen. Inszenierungen stellen also immer auch Interpretationen dar.²² »Das Korrelat zum Gebrauch fiktionaler Elemente in der narrativ-literarischen Darstellung der Vergangenheit bietet in Ausstellungen und Museen die Inszenierung.«²³ Das Einzelexponat trägt zum Ensemble bei, erscheint aber wiederum in einem neuen Licht, weil es nicht mehr nur ein Ganzes, sondern auch ein Teil ist, das durch seinen Zusammenhang erläutert wird. Das »Erzählen des Exponates« ist eine Metapher für genau diesen hermeneutischen Zirkel.

Stephen Bann hat vor 25 Jahren zwei Museumstypen voneinander unterschieden, denen ein jeweils unterschiedlicher Inszenierungsstil entspricht: ein »metonymischer« und ein »synekdochischer« Stil.²⁴ Der metonymische Stil schafft Inszenierungen, die sich aus Splittern einstiger Lebenswelten zusammensetzen und diese Splitter neu arrangieren. Ihre entscheidende Funktion besteht darin, Zusammenhänge zu verdeutlichen und die Wirklichkeit in ihren verschiedenen Schichtungen und Verstreungen verständlich zu machen. Bann führt als Beispiel das von Alexandre Lenoir geschaffene Musée des Petits-Augustins von 1816 an. Lenoir schuf »Jahrhunderträume«, wo er

21 Martin Roth: Scenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der EXPO2000. In: *Museumskunde* 66 (I), S. 25-32, dort S. 25.

22 Stephan Müller-Dohm und Klaus Neumann-Braun: Kulturinszenierungen – Einleitende Betrachtungen über die Medien kultureller Sinnvermittlung. In: Dies. (Hg.): *Kulturinszenierungen*. Frankfurt a.M. 1995, S. 9-23.

23 Korff/Roth, *das historische Museum*, S. 21. Dazu auch Marie-Louise von Plessen: Duell der Sinne und der Dinge. Das Autorenmuseum. In: Gottfried Korff und Martin Roth: *Das historische Museum*. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a.M./New York/Paris 1990, S. 179-186. Benjamin hat die Bedeutung von Bildern für das Ausstellungswesen hervorgehoben. Er gibt Gesamtbildern den Vorrang vor Einzelobjekten. Dazu Gottfried Korff: *Das Popularisierungsdilemma*. In: *Museumskunde* 66 1/2001, S. 13-29, bes. S. 18 f.

24 Stephen Bann: *Historical Text and Historical Object. The Poetics of the Musée de Cluny*. In: *History and Theory* XVII (1978), S. 251-266.

jeweils alle verfügbaren Gegenstände eines Jahrhunderts zu versammeln suchte. Der metonymische Stil schafft Sinnbilder. Diese beruhen auf dem Prinzip, authentische Elemente zu neuen Bildern zusammen zu fügen, welche die Wirklichkeit andeuten und erklären, aber nicht abbilden sollen. So stellen die Maschinen im Zentrum der 1993 eingerichteten Textilabteilung des Deutschen Museums keine tatsächliche Fabrik dar, lassen aber jeden Besucher an der Idee einer Fabrik teilhaben, indem wesentliche Eigenschaften industrieller Fertigungsprozesse – beispielsweise die Prinzipien der Arbeitsteilung und der Automatisierung – in stark vereinfachter Form visualisiert werden. Die Reduktion und Zuspitzung auf das Wesentliche, die von dieser Art der Inszenierung geleistet wird, kann die Verständlichkeit erhöhen und den Lerneffekt vergrößern.

Der synekdochische Stil dagegen versucht vergangene Lebenswelten zu rekonstruieren – idealerweise so, als könnten sie noch betreten werden. Er bettet das Exponat dergestalt in seine Mit-Exponate ein, dass ein scheinbar vollständiges Bild des einstigen Ding-Kontextes entsteht. Bann verdeutlicht diesen Stil am Beispiel des gleichfalls Anfang des 19. Jahrhunderts gegründeten Musée de Cluny von Alexandre du Sommerard. Sommerard schuf thematische Räume, in denen kostbare und gewöhnliche Gegenstände zu einem Ensemble mit realistischem Anspruch zusammengefügt waren, beispielsweise zu einem »Chambre de François I.«.

Synekdochische Inszenierungen bestehen niemals nur aus Alten Objekten. Unabhängig davon, ob ein gentechnisches Labor oder die Zentrale eines U-Bootes dargestellt werden sollen, erfordern sie einen Hintergrund, der die Alten Objekte als solche hervortreten lässt. Die Lücken zwischen den Alten Objekten müssen zwar mit Kulissen gefüllt werden, mit Dingen, die nur dem Schein nach Alte Objekte sind. Doch muss dieser Schein für den Besucher als Schein erkennbar sein. Der Besucher muss das Überlieferte vom Hinzugefügten unterscheiden können.

Häufig haben synekdochische Inszenierungen einen hypernaturalistischen Anspruch. So finden sich beispielsweise in vielen Stadtmuseen »mittelalterliche Zunftstuben« oder »Arbeiterküchen aus dem 19. Jahrhundert«. Auf Grund der Tatsache, dass solche Inszenierungen verallgemeinern, dabei aber konkret dinghaft bleiben, bieten sie viele Angriffsflächen für wissenschaftliche Kritik. Die 1990er Jahre waren eine Hoch-Zeit von Inszenierungen, die wirklicher als die Wirklichkeit sein wollten. Die scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten der Virtual Reality-Technologie ließen sie möglich und wünschenswert erscheinen. Es sei hier nur auf die vielen Vorschläge für »begehbbare« Exponate mit illusionistischer Zielsetzung verwiesen, die während der Vorbereitungsphase des Themenpark-Projektes der EXPO2000 diskutiert

wurden.²⁵ Der Fehler, der solchen Inszenierungsprojekten zugrunde liegt, besteht darin, die exponatkonstituierende Rolle des Besuchers zu ignorieren und seine Einbildungskraft überflüssig machen zu wollen. Vor lauter Daten wird Information verunmöglicht. Die pädagogische Chance der synthetischen Welt Ausstellung liegt in der Reduktion von Wirklichkeitskomplexität, nicht in der Kopie von Wirklichkeit. So kann auch ein Gemälde nur deshalb Tiefe erzeugen, weil ihm die dritte Dimension physikalisch fehlt. Die neuen Medien veranlassen viele Ausstellungsmacher dazu, sich vor dieser Reduktionsleistung zu drücken. Die zwei- und dreidimensionalen Bilder einer Ausstellung müssen Leerstellen enthalten, die durch die Vorstellungskraft des Betrachters aufgefüllt werden. Nur so ist die kritische Distanz eingehalten, die für die verstehende Einverleibung des Exponates erforderlich ist.²⁶

Einen dritten Inszenierungsstil könnte man symbolistisch nennen. Er verzichtet sowohl auf einen realistischen Anspruch als auch auf die Präsentation von Alten Objekten und beschränkt sich auf kulissenartige Bilder, die an den kulturellen Fundus allgemein verständlicher Symbole anknüpfen. Die Ausstellung »Alt & Jung«, 1997 im Deutschen Hygiene-Museum gezeigt, ist ein Beispiel für diesen besonderen Stil. Eigens für die Ausstellung produzierte Raumelemente wie zwei miteinander verkoppelte Schaukeln, ein gemalter Regenbogen oder ein Wald aus Pappmaché deuteten symbolisch auf verschiedene Aspekte des Zusammenlebens der Generationen hin.²⁷

25 So bestand die Anfangsidee des im Themenpark der EXPO2000 gezeigten »Virtuellen Menschen« darin, die perfekte Illusion einer Reise durch den Körper zu zeigen. Dieser Anspruch erwies sich aus wissenschaftlichen, praktischen und finanziellen Gründen als nicht einlösbar. Der Autor dieses Buches hat an dem Projekt »Virtueller Mensch« mitgewirkt.

26 Zum Aspekt der Abwesenheit von Wirklichkeit als Voraussetzung für deren Beherrschung vgl. Jean Baudrillard: Illusion, Desillusion, Ästhetik. In: Stephan Iglhaut, Florian Rötzer und Elisabeth Schweeger: Illusion und Simulation. Begegnung mit der Realität. Ostfildern 1995, S. 90-101, besonders S. 92.

27 Dazu das Begleitbuch zur Ausstellung von Annette Lepenies (Hg.): Alt & Jung. Das Abenteuer der Generationen. Basel/Frankfurt a.M. 1997.

V.3 Die Bedeutung des Exponates

Das »Lesen« des Gegenstandes

Dem unkundigen Besucher, der zum ersten Mal eine Ausstellung betritt, sagt das Ausgestellte zunächst nichts. Es ist Zeug, besten Falls Kruscht, mit dem er nichts anzufangen weiß. Erst wenn er sich auf die Zeige- und Merkwelt Ausstellung einlässt, kann er dem Ausgestellten Bedeutung abgewinnen und es auf den Begriff bringen. Im Idealfall wiederholt er die Vergegenständlichung, auf Grund derer das Exponat zu einem permanent zeigenden Teil der Ausstellung gemacht worden ist. Vergegenständlichung, an sich ein subjektiver Prozess, kann in der Ausstellung objektiviert vorliegen. Der Besucher kann den Prozess der Vergegenständlichung nachvollziehen, wenn er die Frage zu beantworten sucht, warum der Gegenstand so und nicht anders präsentiert wird. Nachvollziehen aber ist eine Form des Begreifens. Dem Besucher kann diese sekundäre, nachvollziehende Vergegenständlichung zu einem bewussten Prozess werden. Auf diese Weise vermag es die Ausstellung, Vergegenständlichung selbst zum Gegenstand und damit auch begreifbar zu machen.

Das erkundende und betrachtende Individuum nähert sich dem Exponat zunächst mit einem persönlichen, nicht der Ausstellung entstammenden Vorgriff auf Ganzheit. Ohne diesen Vorgriff würde es gar nichts verstehen, ja wäre nicht einmal in der Lage, den ausgestellten Gegenstand als sich selbst gleich bleibende, in der Zeit durchhaltende und von ihrer Umwelt abhebende Einheit zu erkennen. Das heißt, der Betrachter antizipiert ein in sich sinnhaftes, aber vorläufiges Verständnis, das es überhaupt erst erlaubt, sich mit dem Gegenstand kritisch-prüfend auseinander zu setzen und seine Bedeutung zu ermessen. Insofern ist die Wahrnehmung eines ausgestellten Gegenstandes immer theoriegeleitet, wobei hier der Begriff der Theorie auch vorbewusste Prämissen alltäglichen Handelns umfasst.²⁸

Unter optimalen Bedingungen ist das Exponat so gezeigt und erläutert, dass es – ähnlich wie ein Gipsnegativ die Form seines Positivs verrät – seine Weltbezüge erkennen lässt. Dabei wird ein unvermeidlicher Mangel deutlich: Der Gegenstand im Hier und Jetzt der Ausstellung kann nur einen Ausschnitt der Totalität seiner gesamten Weltbezüge offenbaren. Der erkennbare Ausschnitt der Wirklichkeit des Gegenstandes wird vom Betrachter wiederum nur zum Teil aufgenommen. »The message of meaning which the object offers is

28 Dazu H. Treinen, *Ausstellungen und Kommunikationstheorie*, S. 64.

always incomplete and each viewer fills in the gaps in his own way, thereby excluding other possibilities [...]»²⁹ Die Ausstellungswirklichkeit ist an sich schon eine stark reduzierte Wirklichkeit. Der Besucher »liest« den Gegenstand so, wie es dessen Positionierung im Bedeutungsraum Ausstellung und sein persönlicher Erfahrungshintergrund erlauben. Dadurch dünnt er die ausgestellte Wirklichkeit weiter aus.

Dabei wird klar, dass »das« Exponat genauso ein Phantom ist wie »der« Gegenstand, denn: Die Wahrnehmung des Ausgestellten und seine interne Repräsentation als Vorstellung sind stets unvollständig. Sie werden durch die Einbildungskraft komplettiert, so dass der Gegenstand dem betrachtenden Besucher als fiktive Ganzheit entgegen treten kann. Die Leerstellen des Gegenstandes werden schon beim Konzipieren einer Ausstellung zu einem epistemologischen Problem, weil sie zu Vermengungen von Fiktivem und Realem führen können.³⁰

Das Exponat ist ein schematisches Gebilde. Der Besucher füllt die Leerstellen dieses Schemas mit seinen Konkretisationen auf und konstituiert dadurch den ausgestellten Gegenstand. Dabei wird der Prozess des Vergegenständlichens geradezu sinnlich fassbar. Der Vergegenständlichende hat die Chance, sich selbst als Person wahrzunehmen, die den Dingen Bedeutung zuweist. Dabei ähnelt er jemandem, der versucht, den umlaufenden Text einer Litfasssäule zu erfassen. Er sieht immer nur einen Ausschnitt und muss um die Säule herumlaufen, Beiwerk ignorieren, die verschiedenen Textabschnitte entziffern, verstehen und im Kopf festhalten, richtig sortieren und die verschiedenen Momentaufnahmen zu einem virtuellen Ganzen zusammenfügen, das Sinn ergibt, aber immer wieder zerbröselt. Ob das Bild der Wirklichkeit, das so entsteht, dem entspricht, was real ist, kann die betreffende Person nie mit Sicherheit sagen, da es unmöglich bleibt, die 360°-Perspektive des totalen Wissens um das dinghaft Seiende einzunehmen. Außerdem sieht das rekonstruierte Ganze für jeden Besucher anders aus, weil die Konkretisa-

29 Pearce, *Objects as Meaning*, S. 136.

30 Dies beweisen beispielsweise die zahlreichen, in Heimatmuseen zu besichtigenden Volkstrachten, die sich bei näherer Prüfung als Erfindungen mit authentischen Einsprengseln entpuppen. Dazu Gottfried Korff: *Aporien der Musealisierung*. In: Wolfgang Zacharias (Hg.): *Zeitphänomen Musealisierung: das Verschwinden der Gegenwart und die Rekonstruktion der Erinnerung*. Essen 1990, S. 57-72; dort S. 64.

tionen, das heißt die Auffüllungen der Leerstellen des Gegenstandes, von Individuum zu Individuum differieren.

Da jeder Betrachter eines Exponates dessen Bedeutungen mit konstituiert, sind die Grenzen zwischen Besucher/Subjekt bzw. Exponat/Objekt unscharf. Die Bedeutungen, die er im Exponat sieht, sind Bedeutungen für ihn, und nur zum Teil Bedeutungen auch für andere. Die Vergegenwärtigung dieser Bedeutungen ist in gewisser Hinsicht mit dem Lesen eines Textes vergleichbar, der dem Leser zum Teil überliefert wurde, den er aber auch zum Teil selbst verfasst, wobei die Grenze zwischen Überliefertem und Eigenproduktion zunächst unsichtbar bleibt. S. Heinisch hat dies in treffende Worte gefasst:

»Der Besucher [der Ausstellung] ist Leser und Produzent seines Textes zugleich. Verstehen ist dabei niemals reine Denotation, sondern immer auch Konnotation, Assoziation und Überlagerung mit schon vorhandenem Wissen: der ›reine‹ Blick ist nichts als der Mythos der unbefleckten Kommunikation, denn was das Auge sieht, empfängt es immer schon von einer inneren Wahrnehmung verändert und präfiguriert.«³¹

Mit anderen Worten: Die konkrete Bedeutung eines Exponates baut sich zwischen Subjekt und Objekt/Exponat auf. Sie liegt weder allein in dem einen, noch in dem anderen, sondern umgreift beide am Kommunikationsprozess beteiligte Instanzen – streng genommen auch die Instanz des Ausstellungsmachers. Daher kann am ausgestellten Gegenstand nur dann etwas enthüllt werden, wenn der Besucher/Betrachter durch sein Fragen und Suchen auch von sich selbst etwas preisgibt, so dass der ausgestellte Gegenstand einerseits zu einem Spiegel der betrachtenden Person wird, andererseits aber auch auf deren Frageverhalten zurückwirkt.

Dabei bleibt der ausgestellte Gegenstand in seiner Totalität prinzipiell unauslotbar. Diese Totalität kann sich dem Besucher nur annäherungsweise erschließen, wobei vielleicht eine Idee von Ganzheit jäh aufblitzt. Der Ausstellungsmacher kann nur versuchen, diese Idee von Ganzheit anzudeuten, ohne die prinzipielle Unabgeschlossenheit des Gegenstandes, das Nicht-Fertig-Werden seiner Bedeutung, zu kaschieren.

31 Heinisch, Objekt und Struktur, S. 83 f.

Die Vergegenständlichung des Alten Objektes

Was das Alte Objekt betrifft, so ist es einerseits es selbst, andererseits steht es für etwas Anderes, als es jetzt ist, nämlich etwas, was es einst war beziehungsweise sein wird. Die gewesene Welt des Gegenstandes ist zur Spur reduziert worden, seine zukünftige Welt kann nur geahnt werden. Doch die Spur ist auch übrig Gebliebenes, ist Rest. Was der Gegenstand einst war, ist nicht vollständig der Vergangenheit anheim gefallen, sondern ist noch an und in ihm. Seine Herkunftswelt hat sich in seine Materie eingegraben, wird durch ihn nicht nur repräsentiert, sondern auch verkörpert. Das »noch« des Rests und der Spur ist aber wiederum ein »schon«, denn es ist die Voraussetzung dafür, dass das Alte Objekt überhaupt als Überbleibsel der Vergangenheit erkannt wird. Zum Exponat geworden, zeigt sich das Alte Objekt als Spur und Rest seiner selbst. Zur Spur seiner Totalität reduziert, als Ruine, gewinnt das ausgestellte Alte Objekt aber an Präsenz und erregt Aufmerksamkeit – nicht obwohl, sondern gerade weil es Ruine ist. Denkt man den Gegenstand in der Totalität seines Raum-Zeit-Schicksals, so bildet er sozusagen einen Eisberg, an dessen Spitze das ausgestellte Alte Objekt steht. Bleibt man bei diesem Bild, so entspricht der Museumsbesucher dem Seefahrer, der nur den Teil des Eisbergs sieht, der aus der Wasseroberfläche herausragt. Als Exponat ragt der Gegenstand in das Hier und Jetzt der Ausstellung und in den Erlebnishorizont der Ausstellungsmacher und Besucher hinein. Er ruht auf weit Umfassenderem, als seine bloße Präsenz in der Ausstellung erahnen lässt. Es macht die Kunst des Ausstellens aus, die Weltbezüge des Alten Objektes auf eine vertretbar simplifizierende Art zu rekonstruieren und für den Betrachter erschließbar zu machen, so dass sich ermessen lässt, wie groß der gesamte Eisberg ist.

Diese Rekonstruktion ist die spezifische Vergegenständlichung des Alten Objektes. Als Rekonstruktion ist sie keine Restauration, das heißt, sie bleibt notwendigerweise fragmentarisch. Der entscheidende Prozess der Rekonstruktion spielt sich im Kopf des Betrachters ab, nicht am Exponat selbst, auch nicht um das Exponat herum. Insofern gleichen beispielsweise die Versuche amerikanischer Freilichtmuseen, Vergangenes naturalistisch abzubilden – um Geschichte so zu zeigen, wie sie wirklich war –, der Behandlung einer abgestorbenen Zahnwurzel. Solche Bemühungen, situative Kontexte der Vergangenheit 1 : 1 nachzubilden, ignorieren die Tatsache, dass der ausgestellte Gegenstand zwar nicht nur, aber immer auch Konstrukt ist. Versuche dieser Art, beispielsweise das Museumsdorf Old Sturbridge in Massachusetts, in dem 100 Menschen die Zeit des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges mit einer Mischung aus Pedanterie und fröhlichem Geschäftssinn nachspielen, wirken unfreiwillig komisch, denn sie bringen die Welt, in

der 1 : 1 1 war, ja nicht mehr herauf. Diese simulierten Welten sind fremd in unserer Welt, und wir gehen als Fremde in ihr herum. Sie stellen eher eine museale Variante von Steven Spielbergs Jurassic Parc dar als den ernst zu nehmenden Versuch, sich einer passierten Welt anzunähern. Alte Objekte können die Auseinandersetzung mit dem Gewesenen nur veranlassen, nicht ersetzen.

Die Rekonstruktion des Gewesenen ist letztlich ein virtueller und subjekt-interner Prozess. Dies gilt selbst für ein so bewunderungswürdiges Projekt wie die detailgetreue Rekonstruktion der Warschauer Altstadt nach dem II. Weltkrieg. Das Wissen um die vorangegangene Zerstörung der Stadt bildet einen Hintergrund, der die Altstadt heute anders rezipieren lässt als vor ihrer Zerstörung. Die Altstadt wird als wieder aufgebaute Stadt wahrgenommen, und nicht als die Stadt, die der Rekonstruktion als Vorlage und Vorbild gedient hat.

Die Schlüsseigenschaften des Exponates

Jedes Exponat ist Bezugspunkt, verweisender Ausgangspunkt und materieller Träger von Bedeutung. Und in jedem Exponat entsteht eine besondere, charakteristische Gemengelage von »Deutungsabsichten von Ausstellenden, Bedeutungen des Ausgestellten und Bedeutungsvermutungen von Museumsbesuchern«. ³² Dies macht die Einzigartigkeit eines jeden ausgestellten Gegenstandes aus.

Welche konkreten Eigenschaften bestimmen nun die Bedeutung des Exponates, das heißt seinen Ausstellungswert und seinen wissenschaftlichen Wert? Wodurch unterscheidet es sich von Vitrinen, Sitzgelegenheiten und Hinweisschildern, wodurch wird es zum exponierten Sein? Vereinfachend lässt sich wohl sagen, dass das Exponat den interpretierenden Blick des Besuchers auf sich zieht, ihn lenkt, sowie neue Felder des Sichtbaren und Sehenswerten eröffnet. ³³ Doch ist eine solche Aussage tautologisch; sie besagt nicht viel mehr, als dass Sich-Zeigendes sich zeigt. Im Folgenden soll anhand der Unterscheidung von vier Schlüsseigenschaften des Exponates der Versuch einer genaueren Analyse unternommen werden: der *Auffälligkeit*, der *Anmutung*, der *Aussagekraft* und der *Symbolträchtigkeit*.

32 Offe, *Ausstellungen*, S. 42.

33 Vgl. Bernhard Waldenfels: *Der herausgeforderte Blick. Zur Orts- und Zeitbestimmung des Museums*. In: Ders.: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a.M. 1991, S. 225-242, bes. S. 234 ff.

Selbstverständlich sind all diese Eigenschaften auch vom Ausstellungszusammenhang und der Wahrnehmung des Besuchers³⁴ abhängig. Eine dramatisierende Beleuchtung oder die Platzierung neben einem besonders blassen Exponat hat Einfluss auf alle Schlüsseigenschaften eines ausgestellten Gegenstandes. Doch könnten Ausstellungskontext und Besucherwahrnehmung nicht zum Tragen kommen, wenn der ausgestellte Gegenstand entscheidende Eigenschaften nicht schon ausstellungsapriorisch an sich hätte. Wären Ausstellungszusammenhang und Besucherrezeption die alleinigen Ursachen der Exponatbedeutung, so könnte man die Exponate beliebig austauschen. Doch kann man jedem Exponat eine Aussage abgewinnen, aber nicht jedem Exponat jede Aussage abgewinnen. Für jede Schlüsseigenschaft verfügt das Exponat über ein Potenzial, das im Bedeutungsraum der Ausstellung bis zu einem gewissen Grade und in einer bestimmten Richtung freigesetzt werden kann, aber schon vor seiner Kontextierung im Ausgestellten angelegt ist.

Auffälligkeit

Die spezifische Auffälligkeit eines Exponates liegt darin, dass das Unverfügbare, auf das es verweist, in ihm selbst aufblitzt. Die daraus resultierende Verblüffung des Betrachters kann durchaus auch den Charakter eines Schocks haben.³⁵ Seine Verblüffung bezieht sich nicht nur auf das Exponat selbst, sondern auch und vor allem auf dessen Referenzwelt. Das Staunen, das sich beim Ahnen dieser Hinterwelt einstellt, erhöht aber wiederum die Auffälligkeit des Exponates, so wie ein Fensterplatz bei grandioser Aussicht an Attraktivität gewinnt.

Das Exponat ist als Fenster zum Unverfügbaren auffällig. Als Altes Objekt

34 Zur Wahrnehmung des Besuchers vgl. Uwe Christian Dech: Sehenlernen im Museum. Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten. Bielefeld 2003. Dech unterscheidet fünf Perspektiven, die für das Sehen des Besuchers maßgeblich werden können: die ruhende (d.h. dem Exponat in seiner Materialität Raum gebende), die kontaktpürende, die erlebnisorientierte, die kontextuelle und schließlich die verbindende, das heißt alle Eindrücke zusammenfassende Perspektive. Ebd. S. 66 f.

35 Benjamin sieht in der schockförmigen Wahrnehmung von Ereignissen ein Characteristicum der Moderne gegenüber der auratischen, auf die Struktur des Gedächtnisses gestützten Wahrnehmung vormoderner Zeiten. Dazu zusammenfassend Schober, montierte Geschichten S. 73 ff.

wird das Exponat zum Zeitfenster, das Aufschluss über versunkene Welten gibt. Als Experiment und Modell dagegen ist das Exponat ein Fenster zur Welt der Naturgesetze. Als Fenster ist das Exponat aber keine Brücke. Das heißt: Die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Person und Natur, Vertrautem und Fremdem werden durch museale Ausblicke nicht aufgehoben, sondern im Gegenteil bekräftigt. Das Exponat wäre kein Fenster, wenn es nicht Entferntes zeigen würde. Dies gilt selbst für wissenschaftliche Experimente. Werden sie betätigt, so äußern sich die Naturgesetze zwar in Form von Phänomenen, doch verflüchtigen sich diese Phänomene gleich wieder. Auch der Betrachter des Alten Objektes kann keine Brücke zu dessen Referenzwelt überqueren. Er kann nur versuchen, seine Vorstellung des Exponates mit seiner Vorstellung der ursprünglichen Bewandnisganzheit des Gegenstandes in Einklang zu bringen. Gerade im verstehenden Umgang mit Exponaten liegt die Chance für den Betrachter, die Passgenauigkeit zwischen seinen internen Rekonstruktionen der Welt einerseits, und andererseits der Wirklichkeit zu prüfen, die durch die Exponate belegt wird.

Die Auffälligkeit eines Exponates hängt ganz wesentlich davon ab, in welchem Maße es außergewöhnlich erscheint, das heißt, wie stark es von den Erwartungen des Besuchers abweicht und »aneckt«. Dies kann schon die physiologische Ebene betreffen: Niemand wird die erschreckend lauten Hochspannungsversuche in der Elektrizitätsabteilung des Deutschen Museums unauffällig nennen. Auf der kognitiven Ebene entsteht Auffälligkeit durch Unvereinbarkeit des Gesehenen mit dem bisher Gewussten, Erfahrenen und Angenommenen. Man denke an die vielen Möglichkeiten, Uhren als Exponate einzusetzen und dadurch den Besucher immer wieder von einer anderen Seite aus zu überraschen. Man kann eine Uhr ausstellen, weil sie ein kompliziertes Schlagwerk hat. An einer anderen Uhr dagegen mag bemerkenswert sein, dass sie dem preußischen König Friedrich II. das Leben gerettet hat, indem sie eine Gewehrkugel abprallen ließ. Eine weitere Uhr weist erotische Motive als Verzierung auf, die nächste ist die allererste Funkarmbanduhr, eine Cäsium-Atomuhr schließlich geht in einer Million Jahren nur eine Sekunde nach. Das Auffällige einer Uhr kann aber auch gerade darin liegen, dass sie nichts Besonderes ist. So wird eine japanische Digitaluhr vielleicht gerade wegen ihre großen Verbreitung gezeit.

Anmutung

Während Auffälligkeit nur zum Aufmerken des Betrachters führt und das Exponat aus der Masse des Zeugs hervorhebt, stiftet Anmutung die erste Nähe zwischen Betrachter und Exponat, so dass ein erster nachhaltiger Eindruck entsteht. Dieser Eindruck setzt eine Art Einverleibung voraus: Nach dem

Aufmerken entsteht eine differenziertere Vorstellung des Exponates, die, positiv oder negativ bewertet, dem Erfahrungsschatz des Subjektes hinzugefügt wird. Die Anmutung ist prägend für den weiteren Umgang mit dem Exponat. In der Begrifflichkeit der amerikanischen Besucherforschung ausgedrückt, ist die Anmutung eines Exponates eine Eigenschaft seiner »holding power«, wohingegen die Auffälligkeit zu seiner »attracting power« gehört.

Die Anmutung bestimmt, wie intensiv das Exponat seinen Platz in der Ausstellung einnimmt. Sie resultiert aus der Fähigkeit des ausgestellten Gegenstandes, Assoziationen beim Betrachter auszulösen, gewissermaßen Gedanken- und Gefühlslawinen loszutreten. In dieser Hinsicht ist die Kunst, anmutende Ausstellungen zu machen, auch eine »Gemüths-erregungs-kunst« (Novalis). Die Anmutung eines Alten Objektes wird besonders groß sein, wenn der Betrachter den Gegenstand von seiner Kindheit her kennt – einen Teddybär etwa oder eine bestimmte Faltschachtel für Schokolade – und er ihm daher etwas bedeutet. Solche Anmutungen sind für die Ausstellungsplaner nur bedingt vorhersehbar oder gar planbar. Andererseits können die Ausstellungsplaner gezielt die kollektiven Erinnerungen ganzer Besuchergruppen wachrufen – beispielsweise durch das Präsentieren einer Luftschutzsirene des II. Weltkrieges oder der zerbeulten Black Box eines abgestürzten Flugzeuges.

Die Palette möglicher Anmutungen reicht von unscheinbar bis zu aufdringlich, von »matt« bis »grell«. Im ungünstigsten Fall wird Anmutung zur Zumutung, im günstigen Fall schafft Anmutung Atmosphäre im Sinne einer positiven Gestimmtheit des Besuchers. Eine solche Gestimmtheit hat weder mit dumpfer Zufriedenheit noch mit herausragendem Lernerfolg etwas zu tun. Vielmehr bildet sie den Kern des Gefühls, dem Sein des Ausgestellten nahe zu sein, es quasi zu belauschen – sei es als Vergegenwärtigung historischer Prozesse, sei es als Beobachtung der Natur. Hat ein Exponat viel Anmutung, so kann die Begegnung mit ihm zu einer authentischen Erfahrung der Zeitlichkeit der Zeit oder der Weltlichkeit der Welt werden.

Aussagekraft

Die Aussagekraft eines Exponates ist seine Fähigkeit, über das Unverfügbare zu unterrichten, um dessentwillen es zu einem Teil der Ausstellung gemacht wurde, und es zu belegen. Auf Grund seiner Aussage ermöglicht ein Exponat Rekonstruktionen des Gewesenen oder Deutungen des gegenwärtig Wirksamen. Ein in historischer Intention gezeigter Gegenstand belegt die Tatsächlichkeit eines geschichtlichen Zustandes oder Prozesses. Aufgrund dieses Belegs kann der Ausstellende Aussagen machen über die Entstehungsbedingungen des Gegenstandes (z.B. Auftraggeber, Material, technisches Konzept,

Herstellungsart, Arbeitsaufwand, Gestaltungsvorbilder, Kosten), seine Verwendungsweisen (z.B. Zweckbestimmung, Benutzung, Dauerhaftigkeit, Gebrauchsspuren, Häufigkeit), seine soziale Einbindung (z.B. Konsumfunktion, Produktionsfunktion, Prestigefunktion, Schichtspezifik, Geschlechtsspezifisch, Altersspezifik) und seine Symbolbedeutungen (z.B. Gebräuche, Metaphorik, ideelle und spirituelle Bezüge).³⁶

Bei Naturfakten kommt häufig noch ein zusätzliches Moment hinzu. Sie belegen nicht nur naturhistorische Ereignisse und Prozesse, sondern auch die Schlüssigkeit und Systematizität eines wissenschaftlichen Gedankengebäudes. So können die präparierten Extremitäten eines Wals die Zurechnung dieses Tiers zu den Säugetieren plausibel machen. Dabei fungiert der Wal als Vertreter seiner Klasse und bekräftigt dadurch das System, auf Grund dessen er für die Präsentation ausgewählt wurde.

Für den kognitiven Wert des Exponates ist seine Aussagekraft entscheidend, während Auffälligkeit und Anmutung in erster Linie für den emotiven Wert eines Exponates relevant sind. Allerdings kann sich die Aussage eines Exponates nicht mitteilen, wenn emotive Werte – und Anmutung – völlig fehlen. Dies ist häufig der Fall, wenn Bücher ausgestellt werden. Die Bücher selbst mögen von großer historischer Bedeutung und Aussagekraft sein; wenn sie in großer Menge in eine schlecht beleuchtete Vitrine gekippt werden, ohne Blick für eventuelle ästhetische Reize der Buchgestaltung und der handwerklichen Ausführung, dann nimmt der Besucher sie nicht wahr. Ruft ein Exponat dagegen Gefühle wach, beispielsweise ein abgegriffenes Struwelpeter-Exemplar, so stimuliert dies den Besucher, sich auch mit der Aussage des Exponates zu beschäftigen.

Spezifische Relevanz ist die Voraussetzung dafür, dass der Besucher die Aussage eines Exponates überhaupt erkennen kann. Sie ist dann gegeben, wenn das Exponat in der Bewandnisanzheit, auf die es verweist, selbst als Spur oder Rest verwurzelt ist. Das Modell eines Segelschiffs, das nur deshalb in eine Ausstellung zum Thema Homöopathie gestellt wird, um zu demonstrieren, dass in den ersten Jahren der Homöopathie viele solcher Segelschiffe die Weltmeere befuhren, ist von geringer, für den Besucher kaum nachvollziehbarer Aussagekraft, weil ihm die spezifische Relevanz fehlt. Ein solches Modell wäre ein »Alibi-Objekt«, das lediglich als Illustration einer ohne-

36 Die Aufzählung dieser Kriterien lehnt sich an den Aufsatz von Bodo von Borries an: Präsentation und Rezeption von Geschichte im Museum. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 1997 (48), S. 337-343, dort S. 338.

hin vorhandenen Aussage diene.³⁷ Das Modell wäre auch in Ausstellungen über Ludwig van Beethoven, die Napoleonischen Kriege oder die Malerei des frühen neunzehnten Jahrhunderts denkbar. Dagegen wäre die inhaltliche Berechtigung groß, in einer Ausstellung über das Leben Darwins ein Modell des Segelschiffs »Beagle« zu zeigen. Die Beagle war Darwin ein schwimmendes Zuhause während seiner Pazifik-Expedition. In einer Ausstellung über das Leben Darwins hätte das Schiff große, in einer Ausstellung über Darwinismus dagegen geringere Aussagekraft.

Symbolträchtigkeit

Die Symbolträchtigkeit eines Alten Objektes ist in gewissem Sinne die spiegelbildliche Umkehrung seiner Aussagekraft. Bei ihr bestimmt nicht der überlieferte Gegenstand als Folge der einstigen Bewandnisganzheit, sondern der Symbolgehalt als Folge des ausgestellten Gegenstandes die Bedeutungsstruktur.³⁸ Die Eigenschaft des Gegenstandes, Beleg zu sein, resultiert aus seiner Biographie; die Spuren an ihm ermöglichen den Versuch, seine ursprüngliche Bewandnisganzheit zu rekonstruieren. Symbolträchtig dagegen wird der Gegenstand, wenn komprimierte Vorstellungen der Wirklichkeit an ihn anknüpfen und erinnert werden.

Besonders gewichtige Exponate vereinen in sich die Funktionen des Belegs und des Symbols, so dass sie, um einen Ausdruck des Germanisten Heinz Schlaffer auf das Museumswesen anzuwenden, gleichzeitig vergangen, erinnert und gegenwärtig sind.³⁹

Nehmen wir als Beispiel Napoleon Bonapartes Hut.⁴⁰ Seine museale Be-

37 Zum Begriff des Alibi-Objektes, der von Chantal Martinet stammt, vgl. Gottfried Korff: Objekt und Information im Widerstreit. In: *Museumskunde* Bd. 49, Heft 2 (1984), S. 83-93, S. 89.

38 Zu den Exponatfunktionen des Belegens und Symbolisierens vgl. Andreas Groth: Vorrede – das Objekt als Symbol. In: Ders. (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo: die Welt der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1400 bis 1800*. Opladen 1994, S. 11-16, bes. S. 14 f.

39 Heinz Schlaffer: *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. München/Wien 2002, S. 30.

40 Zu diesem Beispiel vgl. Christian Müller-Straten: Ist Geschichte musealisierbar? In: *Museum aktuell*. Dezember 2001, Nr. 75 S. 3.117-3.121, dort S. 3.121. Einer von Napoleons Hüten findet sich in den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums in Berlin. Er wurde 1815 in der Schlacht von Waterloo erbeutet.

deutung liegt zunächst in seiner Eigenschaft als Spur und Rest. Der Hut belegt, dass ein französischer Korporalshut vor 200 Jahren so und nicht anders aussah und aus bestimmten Materialien gefertigt wurde. Er verkörpert einen bestimmten Typus von Hut. Der Besucher kann den Hut aber nur deshalb als typisch erkennen, weil er um den Ursprung des Hutes, das heißt um das ihn hervorbringende historische Umfeld schon weiß. Darüber hinaus ist Napoleons Hut ein Beleg dafür, dass es eine Welt, deren Bestandteil das Individuum Napoleon Bonaparte war, tatsächlich gegeben hat. Seine Zeitzeugenschaft beruht auf seinem Status als Original. Er ist das Original des Hutes, den man auf Abbildungen so oft gesehen hat. Diese Abbildungen leiten sich von ihm ab; er ist ihr Ermöglicher. Der Betrachter setzt den Hut im Geiste wieder in seine ursprüngliche Welt ein, zu deren Rekonstruktion die Ausstellung ihn anregen will. Der Hut verweist aber wiederum auf die Ausstellung zurück und rechtfertigt diese, indem er die Aussagen über das Individuum Napoleon untermauert und ihre Wahrheit plausibel macht.

Der Hut belegt aber auch, dass persönlichen Gegenständen des Individuums Napoleon Bonaparte eine gewisse Sammlungspriorität eingeräumt worden ist – sonst wäre er weggeschmissen worden. In dieser Hinsicht wird die Überlieferung als »Lieferant« des Hutes erkennbar.⁴¹ Der Hut ist ein Sieger, er hat sich gegen konkurrierende Überbleibsel seiner ursprünglichen Mitwelt durchgesetzt.

Doch ist der Hut ebenso Symbol wie Beleg: Er steht für die kollektiven Erinnerungen an die historische Figur Napoleons, das heißt erstens für die Vorstellung, die von dieser Figur gebildet wurde, zweitens für die Geschichte dieser Vorstellung, die von der Rezeptionsgeschichte des Hutes nicht zu trennen ist. Der Hut hat seine Symbolpotenz zum überwiegenden Teil erst nach dem Untergang seiner ursprünglichen Bewandnisganzheit, also sozusagen posthum erlangt. Die Symbolpotenz des Hutes schwingt bei seiner Wahrnehmung mit; der Hut als Symbol verschmilzt mit dem Hut als Spur und Rest. Als Symbol verweist er auf die Mythen, die sich um den »petit corporal« und den »Weltgeist zu Pferde« ranken, aber auch auf die Vorstellungen von militarisierter Gewaltherrschaft und modernem Cäsarentum. Dabei ist Napoleons Hut ein Beleg für die Dominanz des Kopfes in der Körpersymbolik, so-

41 Dieses Wortspiel stammt von Walter Grasskamp, ders.: *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München 1981, S. 74.

zusagen für deren Kopflastigkeit. Die Stiefel hätten die Symbolkraft des Hutes nie erlangen können.

Der ausgestellte Hut korrespondiert mit dem synthetischen und imaginären Bild eines Hutes, in dem sich positive und negative Erinnerungstraditionen verdichtet haben. Dieses Bild differiert von Individuum zu Individuum, zumal sich in kollektive auch persönliche Erinnerungen mischen. Denn die von G. Korff so genannte »Erinnerungsveranlassungsleistung«⁴² des Exponates strahlt in vielerlei Richtungen aus. Sie lässt möglicherweise auch die Erinnerung an den Hut des Großvaters oder das Lied vom Hut mit den drei Ecken lebendig werden.⁴³

Letztlich sind nur Alte Objekte in der Lage, gleichzeitig Beleg und Symbol zu sein. Dementsprechend ist das Alte Objekt die Exponatgattung mit der komplexesten Zeige- und Aussagestruktur: Es verweist auf die Bewandnisganzheit seiner ersten Welt und auf deren Zerstörung, aber auch auf die Rezeptionsgeschichte des überlieferten Gegenstandes. Ferner verweist es auf die Konstellation, in der es sich bei seiner Entdeckung und Freilegung befand. Und es verweist zurück auf das zeigende Museum und dessen interpretierend-gestaltendes Tun, das die Ausstellung und die Einbettung des Exponates in ihr überhaupt erst ermöglicht hat. Nicht selten verraten daher Ausstellungen mehr über die Zeit, in der sie entstanden sind, als über die kulturellen Rahmenbedingungen, die sie darstellen beziehungsweise erläutern sollen.⁴⁴

42 Korff/Roth, das historische Museum, S. 16.

43 Zu diesem Aspekt vgl. Heiner Treinen: Ausstellungen und Kommunikationstheorie. In: Annette Noschka-Roos und Petra Rösigen: Museums-Fragen. Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft. Internationales Symposium vom 22. bis 24. November 1995 im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Berlin 1996, S. 60-72, dort S. 65: »Für die übergroße Mehrzahl der Besucher und Nutzer gilt, dass Entschlüsselungsakte eher auf assoziative Verarbeitungsvorgänge rückführbar sind mit der Folge, dass die in Ausstellungen übliche Form der Objektdeutungen auf subjektive und private kommunikative Vorerfahrungen zurückgreift [...]«

44 Dieser Gesichtspunkt ist vom dänischen Künstler Per Kirkeby hervorgehoben worden. Dazu Schober, montierte Geschichten, S. 32.

V.4 Typologie des Ausstellens

Die Modi des Ausstellens

Zeigen, Erläutern und Inszenieren sind die entscheidenden Modi des Ausstellens. Die Besonderheit einer Ausstellung resultiert aus dem jeweiligen Mischungsverhältnis dieser drei Modi.

Zeigen und Erläutern sind zwei Seiten der Exponierung eines Gegenstandes. Die Gewichtung dieser beiden Seiten ist von der inhaltlichen und gestalterischen Einbindung des Exponates abhängig. Auf das Ganze einer Ausstellung bezogen gilt, dass sich Zeigen und Erläutern ergänzen sollten. Das wünschenswerte Resultat wäre dann eine Mischform des erläuternden Zeigens oder zeigenden Erläuterns, die Zusammenhänge transparent macht, ohne das Unverfügbare, das es repräsentiert und verkörpert, zu verstellen.

Inszenieren – hier verstanden als Schaffung eines Handlungsrahmens, der den Besucher einbezieht – ist ein weiterer Modus des Ausstellens. Er entfaltet sich zwischen den Exponaten, und nicht am Einzelexponat selbst. Positioniert das Zeigen das Exponat im Bedeutungsraum der Ausstellung, so legt das Inszenieren das Verhältnis des Exponates zur Zeit der Ausstellung fest. Denn: Insofern die Exponate Teile einer Inszenierung sind, bezwecken sie nicht, sich zu zeigen. Sie sind gewissermaßen materialisierte Regieanweisungen, die das Denken, Fühlen und Verhalten des Besuchers lenken und damit eine diachrone Struktur herstellen oder unterstützen. Sie treiben das Ausstellungsgeschehen voran und gliedern es – so wie beispielsweise die verschiedenen Pappmaché-Figuren in der berühmten Disneyland-Attraktion »Pirates of the Carribean«.

Die Differenzierung der Ausstellungsmodi leitet zur Frage über, welche verschiedenen Typen von Ausstellungen es gibt. Ausstellungstypen lassen sich durch Unterscheidung der Struktur, des Stils und der technischen Umsetzung bilden.⁴⁵ Ein viertes Unterscheidungskriterium ist die Art und Weise, in der ein Besucher in die Ausstellung involviert wird. Allerdings ist eine völlig saubere Trennung von Ausstellungstypen nicht möglich, da sich in der Praxis die verschiedenen technischen, gestalterischen und strukturellen Momente mischen. Ausstellungstypen zeigen daher nur Tendenzen oder Schwerpunkte an.

45 Die folgenden Ausführungen knüpfen an die Überlegungen Peter van Mensch zur Ausstellungstypologie an und führen diese weiter. Ders., *the characteristics*, S. 3981.

Struktur, Stil und Technik

Mit Blick auf die Grundstruktur einer Ausstellung lassen sich systematische und rhapsodische Ausstellungen unterscheiden. Systematische Ausstellungen konzentrieren sich auf Identifikation und Klassifikation des Exponates. Dieses wird in erster Linie als Beleg eines historischen oder naturwissenschaftlichen Tatbestands instrumentalisiert und entsprechend erläutert. »Was ist das?« und »Zu welcher Art von Gegenständen gehört dieses Exponat? Wie unterscheidet es sich von ähnlichen Gegenständen?« sind hier die entscheidenden Fragen. Für rhapsodische Ausstellungen dagegen stehen nicht die Exponate, sondern das Thema im Vordergrund. Dieses Thema ist mehr als ein Fachgebiet. Es erlaubt die Bildung einer Storyline, welche die Ausstellung strukturiert. Die Biographie einer Persönlichkeit kann ein solches Thema bilden, aber auch ein historischer Zeitabschnitt oder der Verlauf eines Ereignisses – wie beispielsweise der Untergang der Titanic. Die Exponate sind nicht nur Belege oder Symbole, sondern lassen eine erzählerische Linie plastisch werden – was sich nur durch szenographische Elemente realisieren lässt. Häufig überwiegt der Modus des Zeigens gegenüber dem des Erläuterns, weil erläuternde Elemente den erzählerischen Fluss eher bremsen.

Im Hinblick auf den Stil einer Ausstellung können drei elementare Varianten voneinander unterschieden werden: der ästhetische, der evokative und der didaktische Stil. Der ästhetische Stil betont die Anmutung der Exponate. Da deren Aussagekraft in den Hintergrund tritt, sind die Übergänge von Exponat, Werkzeugobjekt und Ausstellungsraum, von Inhalt und Gestaltung fließend. Die Gegenstände sollen in erster Linie gezeigt werden oder, wie ein altes Klischee kunsthistorischen Ausstellens besagt, für sich selbst sprechen. Dementsprechend werden szenographische Mittel sehr zurückhaltend eingesetzt, eine karge, minimalistische Gestaltung ist hier typisch. 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 Zuhilfenahme aufwändiger Inszenierungen. Erläuterungen spielen hier ebenso eine untergeordnete Rolle wie die Kriterien der Originalität und Authentizität. Bei didaktisch orientierten Ausstellungen schließlich steht die Vermittlung von Aussagen, Ideen und Einstellungen, und damit die Lernerfahrung des Besuchers im Vordergrund. Das Lernziel kann wissenschaftlicher Art sein, es kann sich aber auch um eine subjektive Überzeugung handeln, die vermittelt werden soll. Die erläuternden Medien haben hier mindestens die gleiche Gewichtung wie die zeigenden Medien.

Hinsichtlich der Technik sind statische, dynamische und interaktive Ausstellungen unterscheidbar. Statische Exponate verändern sich nicht. Insbe-

sondere Alte Objekte sind statisch – schon aus konservatorischen Gründen, aber auch, weil Museen eine quasi religiöse Pietät ihnen gegenüber an den Tag legen. Dagegen beruht die Wirkung von dynamischen Elementen auf einem Ablauf – sei es, dass der Ablauf automatisch vonstatten geht oder vom Besucher ausgelöst wird. Film- und Tonvorführungen gehören dieser Kategorie an. Entscheidend bei interaktiven Elementen schließlich ist – wie wir gesehen haben – die Möglichkeit für den Besucher, in den Ablauf des dynamischen Exponates einzugreifen.

Die Involviertheit des Ichs

Der Aspekt der Interaktivität leitet zur Frage über, wie Ausstellungen den Besucher in ihre Welt einbeziehen, wie dicht sie ihn an die Inhalte führen. Die Möglichkeiten reichen hier von maximaler Distanz zwischen Besucher und Ausgestelltem bis zum völligen Aufgehen des Besuchers in der Ausstellung. Unter diesem Gesichtspunkt können, in Anlehnung an die Literaturwissenschaft, dramatische, epische und lyrische Ausstellungen voneinander unterschieden werden.

Dramatische Ausstellungen sind hoch inszeniert; Zeigen und Erläutern dagegen spielen keine so große Rolle. Sie integrieren den Besucher selbst in ihre innere Logik und machen ihn zu ihrer eigenen Voraussetzung. Letztlich ist es der Besucher, der durch sein Erleben und Handeln die Ausstellung zur Ausstellung macht. Ohne die Perspektive des Besuchers ist sie totes Material, das allenfalls die grobe Struktur des Besuchererlebnisses vorgibt. Der Besucher wird zum Abenteurer, zum Helden einer Handlung, kraft derer sich die Ausstellung entfaltet. Diese Handlung ist eine stringente Abfolge von Szenen – ähnlich wie die Handlung eines Films. Der Besucher lässt sich auf etwas ein, dessen Ausgang er nicht kennt. Gleichwohl kann er retrospektiv die einzelnen Stationen des Gangs durch die Ausstellung als geplante, aufeinander abgestimmte Teile einer Gesamtkomposition erkennen, die einen Spannungsbogen bilden. Die Makrostruktur dieses Ausstellungstyps ist linear angelegt, womit ein wichtiges Potenzial des Mediums Ausstellung – die Schaffung vernetzter, nicht linearer Abläufe – in den Hintergrund tritt. Die Nähe solcher Ausstellungen zu Jahrmarktsattraktionen oder Erlebnisparks nach Art von Disneyland ist groß. Ein besonders plastisches Beispiel einer dramatischen Ausstellung wurde im Themenpark der EXPO2000 im Bereich »Das 21. Jahrhundert« realisiert. Der Besucher dieser Ausstellung wurde quasi zum Reisenden in die Zukunft und setzte sich, indem er Umwelt und Mitwelt altern sah, mit seinem eigenen Altern auseinander.

Der gelegentlich anzutreffende Begriff der »Erlebnisausstellung« trifft wesentliche Aspekte dessen, was eine dramatische Ausstellung sein kann.

Die Differenz von Betrachter und Betrachtetem, Besucher und Exponat ist hier von einer anderen Qualität als sonst in Ausstellungen üblich. Die Ausstellung wird als eine spielerisch zu erkundende Welt erlebt. Das Exponat wird zum funktionellen Bestandteil der Kulisse. Die Kulisse aber ist der Entfaltungsraum für das Handeln des Besuchers, der sich für die Dauer seines Besuchs eine andere Identität ausleihen kann.

Epische Ausstellungen dagegen sind vor dem Besucher da und behaupten ihre Eigenständigkeit gegen ihn. Der Besucher ist hier nicht in erster Linie Abenteurer, sondern Zuhörer und Beobachter; er lässt sich etwas erzählen. Die Einzelabschnitte einer epischen Ausstellung entwickeln sich aus den räumlich beziehungsweise orientierungslogisch vorausgehenden Abteilungen und bereiten die nachfolgenden Abteilungen inhaltlich vor. Es ist gerade die Distanz zwischen der Ausstellung und dem Besucher, die Tatsache, dass sie nicht eins werden sollen, die hier die innere Logik bestimmt. Daher stehen das Zeigen und Erläutern der Exponate im Vordergrund. Ausstellungen, die einen wissenschaftlichen Anspruch haben oder sich als Instrument der Bildung verstehen, werden normalerweise als epische Ausstellungen realisiert.

Allerdings können die epische und die dramatische Grundkonstellation einer Ausstellung auch ironisch gebrochen werden, indem entweder die Erzählhaltung oder die Handlung als solche in der Ausstellung thematisiert werden.⁴⁶ Die Inszenierung einer Textilmaschinenhalle des 19. Jahrhunderts kann durch Puppen, die abseits stehen und die bildungsbeflissene Pose des Beobachters einnehmen, in einem verfremdenden Licht erscheinen, das neue Perspektiven eröffnet.

Bei lyrischen Ausstellungen folgt die Sequenz der Einzelabschnitte einer unverbindlichen Reihung. Das Prinzip der Reihung ordnet Einzelelemente nicht auf Grund ihrer strukturellen Ähnlichkeit oder aus Gründen der gliederungstechnischen Konsequenz, sondern auf Grund äußerer Ähnlichkeit, Unähnlichkeit oder wegen der Vergleichbarkeit der emotionalen Wirkung auf den Besucher. Ansonsten wird bewusst darauf verzichtet, einen großen erzählerischen Bogen zu spannen oder eine systematische Struktur zu realisieren. Die neue Dauerausstellung des Deutschen Hygiene-Museums mit ihrer assoziativen Themenwahl gehört am ehesten diesem Typus an. Der Besucher

46 In diesem Zusammenhang lohnt sich die Lektüre des Aufsatzes von Stephen Bann: Das ironische Museum. In: Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst und Heinrich Theodor Grütter (Hg.): Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen. Pfaffenweiler 1988, S. 63-68.

ist hier weder Abenteuerer noch Zuhörer, sondern ein Empfänger von Eindrücken, deren Abfolge sich nicht voraussagen lässt und für das Ausstellungserlebnis auch nicht relevant ist. Die Ausstellungselemente werden mit Hilfe einer Bricolagetechnik zusammenmontiert. Wie bei der dramatischen, so ist es auch bei der lyrischen Ausstellung möglich, dass der Besucher komplett in die Ausstellung eintaucht und nahezu ein Teil von ihr wird. »Immersive Exhibitions« werden solche Ausstellungen im angelsächsischen Sprachraum genannt.⁴⁷

Es bleibt festzuhalten, dass epische Ausstellungen das Ich des Besuchers unterstreichen, dramatische Ausstellungen es durch ein anderes Ich – ein Abenteuer-Ich – ersetzen, lyrische Ausstellungen es auflösen. Was nun die wissenschaftliche Ausstellung betrifft, so kann sie auf epische Elemente nicht verzichten, denn denkende Annäherung an das gegenständliche Sein setzt Distanz voraus. Der Gegenstand muss erst einmal fixiert sein, damit er als eigenständig erkannt werden kann. Erst das Zeigen, das stets nach Distanz verlangt, nimmt dem uns umgebenden Zeug die Vertrautheit und ermöglicht verstehende Anschauung. Um es mit H. Plessners Worten zu sagen: »Wir nehmen nur das Unvertraute wirklich wahr. Um anschauen zu können, ist Distanz nötig.«⁴⁸

47 Beispielsweise von Christopher Chadbourne: A tool for storytelling. In: *Museum News* 70/2 (1991) S. 39-42.

48 Helmuth Plessner: Mit anderen Augen (1953). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. VIII. Frankfurt a.M. 1983, S. 88-104, dort S. 93. Auf museologischer Seite betont unter anderem Rumpf, dass im Museum die Dinge fremd werden müssen, um sie aufmerksam ansehen und von ihnen lernen zu können. Ders., *Gebärde der Besichtigung*, S. 33.